GIUSEPPE ANTONIO PAGANELLI

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE, NEBST
BEITRÄGEN ZUR
MUSIKGESCHICHTE BAYREUTHS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION) DER
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

ERICH SCHENK

AUS

SALZBURG

SALZBURG 1928

DRUCK DER WALDHEIM-EBERLE A. G., WIEN VII

GIUSEPPE ANTONIO PAGANELLI

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE, NEBST
BEITRÄGEN ZUR
MUSIKGESCHICHTE BAYREUTHS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION) DER
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

ERICH SCHENK

AUS

SALZBURG

SALZBURG 1928

DRUCK DER WALDHEIM-EBERLE A. G., WIEN VII

Referent

Geh.-Rat Prof. Dr. SANDBERGER

Tag der mündlichen Prüfung 16. Juli 1925

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN

IN

DANKBARKEIT

VORWORT

Die Anregung zu vorliegender Arbeit über den Paduaner Komponisten Giuseppe Antonio *Paganelli* empfing ich von meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Professor Dr. Adolf *Sandberger,* dem ich sowohl die in seinen Vorlesungen empfangene Vorbildung wie insbesonders wertvolle, beratende Förderung bei Durchführung nachfolgender Untersuchungen verdanke. Gleichfalls wurde mir die vollständige Beschaffung des ausländischen Materials durch die freundliche Vermittlung Herrn Geheimrat *Sandbergers* ermöglicht. In diesem Zusammenhang gedenke ich mit aufrichtigem Dank der Herren Giovanni *Tebaldini* (St. Loreto) und Sylvio *Lazzari* (Paris). Weitestgehende Unterstützung fand ich bei der Materialbeschaffung vor allem durch die *Königl. Universitätsbibliothek Upsala* und die *Badische Landesbibliothek Karlsruhe,* ferner durch das *Archivio Musicale della Capella Antoniana* zu *Padua,* die *Wiener Nationalbibliothek,* die *Preußische Staatsbibliothek Berlin,* die *Sächsische Staatsbibliothek Dresden,* die *Universitätsbibliothek Rostock* und die *Stadtbibliothek Leipzig.* Biographisches Material wurde mir durch die selbstlose Unterstützung der Herren *Don Rizieri Zanocco* (Padua) und namentlich Dr. Gustav Friedrich *Schmidt* (München) erreichbar sowie durch die freundliche Überlassung wichtigen Aktenmaterials aus dem *Staatsarchiv Bamberg.* In bewährter Liebenswürdigkeit unterstützten mich das *Museo Civico* und die *Universitätsbibliothek* zu *Padua,* ferner die *Biblioteca Marciana* zu *Venedig* und das stets gastfreundliche *Stadtarchiv Augsburg.* Außerdem erhielt ich vom *Hausarchiv Berlin-Charlottenburg, Staatsarchiv* und *Stadtarchiv Breslau, Staatsarchiv Gotha, Neuburg a. D., Nürnberg, Stuttgart, Wolfenbüttel,* der *Provinzialbibliothek Amberg* und der *Staats-* und *Universitätsbibliothek Breslau* sowie von den *evang. luther. Stadtpfarrämtern Erlangen-Neustadt* und

Ansbach auf wiederholte Anfragen stets liebenswürdigste Auskunft. Der Leitung und den Beamten all dieser Institute, wie insbesondere des *Bayr. Haupt-* und *Staatsarchivs,* des *Bayr. Kreisarchivs* und der *Bayr. Staatsbibliothek* in *München* sowie der *Studienbibliothek* in *Salzburg,* die meine Arbeiten stets freundlichst förderten, erlaube ich mir auf diesem Wege meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Schließlich — und nicht zuletzt — bin ich Herrn † Inspektor *Arthur Bauer* (Salzburg) für seinen wiederholten Beistand zu aufrichtigstem Dank verpflichtet.

LITERATURVERZEICHNIS

Bernsdorf Eduard, Neues Universallexikon der Tonkunst. Dresden 1856—61.
Choron et Fayolle, Dictionnaire historique des musiciens. Paris 1871.
Eitner Robert, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon. Leipzig 1899—1904.
Fetis, Fr. J., Biographie universelle des musiciens. Brüssel 1837—44.
Gerber Ernst Ludwig, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1792.
— Neues histor.-biograph. Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1812—14.
Lipowsky Felix Joseph, Bayrisches Musik-Lexikon. München 1811.
Mendel-Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870—83.
Riemann Hugo, Musiklexikon. 10. Aufl. Berlin 1922.
Schilling Gustav, Universallexikon der Tonkunst. Stuttgart 1835—38.
Walther Joh. Gottfried, Musicalisches Lexikon. Leipzig 1732.

Algarotti Francesco, Opere del Signor Steffano Benedetto Pallavicini. Venedig 1744.
Beck August, Graf Gustav Adolf von Gotter. Gotha 1867.
Bisle Max, Die öffentliche Armenpflege der Reichsstadt Augsburg. Paderborn 1904.
Borcherdt Hans Heinr., Geschichte der italienischen Oper in Breslau. Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens, Bd. XLIV. Breslau 1910.
Brunelli Bruno, I teatri di Padova. Padova 1921.
Eickstedt C. A. L., Familienbuch des dynastischen Geschlechts der von Eickstedt. Ratibor 1860.
Fester Richard, Markgräfin Wilhelmine und die Kunst am Bayreuther Hofe. Hohenzollernjahrbuch, Bd. VI. Berlin 1902.
Friedrich der Große und *Wilhelmine* von Bayreuth. Bd. I. Jugendbriefe. Leipzig 1924.
Galletti Joh. Georg August, Geschichte und Beschreibung des Herzogtums Gotha. I. Teil. Gotha 1779.
Gennari Giuseppe, Saggio storico sopra le Accademie di Padova. Saggi scientifici e letterarii dell' Accademia di Padova. Bd. I. Padua 1786.
Glaser Adolf, Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschweig 1861.
Gottsched Johann Christoph, Versuch einer Critischen Dichtkunst. 3. Aufl. Leipzig 1742.

Gullmann Friedrich, Geschichte der Stadt Augsburg seit ihrer Entstehung bis zum Jahre 1806. Augsburg 1806.
Hartmann Fritz, Sechs Bücher Braunschweiger Theatergeschichte. Wolfenbüttel 1905.
Havemann Wilhelm, Geschichte der Lande Braunschweig und Lüneburg. Göttingen 1857.
Hettner Hermann, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. III. Teil. Die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 2. Buch. Das Zeitalter Friedrich des Großen. Braunschweig 1893.
Krauß Rudolf, Die englischen Komödianten im heutigen Württemberg. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Bd. VII. Stuttgart 1898.
— Das Theater. Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Heft VII. Eßlingen 1905.
— Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart 1908.
Kutscher Artur, Das Salzburger Barocktheater. Wien-Leipzig-München 1924.
Leher Max, Die Meistersinger von Augsburg (1500—1772). Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung 1913. Augsburg 1913.
Malortie C. E., Die deutsche Hofkleidung und das Civil-Uniform Wesen. Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes. Heft VI. Hannover 1872.
— Zur Geschichte der Etikette. Ebenda Heft VII. Hannover 1884.
Märcker Th., Nachrichten über die Schicksale des ehemaligen markgräflichen Brandenburgischen Archives auf der Plassenburg. Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken. III. Bayreuth 1846.
Metastasio Pietro, Opere drammatiche e componimenti poetici. Lugano 1751.
Müller Erich, Angelo und Pietro Mingotti. Dresden 1917.
Ranfft Michael, Der Genealogische Archivarius. XXIV. Teil. Leipzig 1736.
Sachs Joh. Christian, Einleitung in die Geschichte der Marggravschaft und des marggrävlichen Hauses Baden. V. Teil. Karlsruhe 1773.
Scherer-Walzel, Geschichte der deutschen Literatur. III. Aufl. Berlin 1921.
Seida Franz Eugen Friedr., Historisch-statistische Beschreibung aller Kirchen-, Schul-, Erziehungs- und Wohltätigkeitsanstalten in Augsburg. Augsburg und Leipzig 1812.
Schlesinger Maximilian, Geschichte des Breslauer Theaters. Bd. I. Berlin 1898.
Stetten Paul, Kunst-, Gewerbe- und Handelsgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1779.
— Beschreibung der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1788.
Thalhofer Valentin, Handbuch der Lithurgik. Freiburg i. Br. 1883.
Verzeichnis der Hausbesitze und Straßen in der Reichsstadt Augsburg nach Quartieren und Nummern. Augsburg 1801.
Weech Friedrich von, Badische Geschichte. Karlsruhe 1890.
— Baden unter den Großherzogen Carl Friedrich, Carl, Ludwig. Freiburg i. Br. 1863.
Weilen Alexander von, Geschichte des Wiener Theaterwesens. Wien 1899.

— Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.
Werner Anton, Die örtlichen Stiftungen für die Zwecke des Unterrichts und der Wohltätigkeit in der Stadt Augsburg. Augsburg 1899.
Werner Lorenz, Geschichte der Stadt Augsburg. Augsburg 1910.
Witz F. A., Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Augsburg 1876.
Wurzbach Constantin, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Wien 1860.
Zeno Apostolo, Poesie drammatiche. Orleans 1785—86.

Abert Hermann, Nicolo Jommelli als Opernkomponist. Halle a. S. 1908.
— Joh. Christ. Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart. Z. f. M. W. I. Leipzig 1918—19.
— *-Jahn,* W. A. Mozart. 5. Aufl. Leipzig 1919.
— Joseph Haydns Klavierwerke. Z. f. M. W. II. Leipzig 1919—20.
— Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. A. f. M. W. Leipzig 1923.
— Glucks Alkestis im Stuttgarter Landestheater. Z. f. M. W. VI. Leipzig 1923—1924.
Adler Guido, Der Stil in der Musik. I. Buch. Leipzig 1911.
— Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M. 1924.
Allacci Lione-*Pasquali* Giambattista, Dramturgia. Venedig 1755.
Baron Ernst Gottlieb, Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg 1727.
Brenet Michel, La librairie musical en France de 1653 à 1790. S. I. M. G. VIII. Leipzig 1906—07.
Botstiber Hugo, Geschichte der Ouverture. Leipzig 1913.
Bücken Ernst, Der galante Stil. Z. f. M. W. VI. 1923—24.
— Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrhundert. Leipziger Kongreßbericht 1925. Leipzig 1926.
Burney Carl, Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772.
Clement Felix et *Larousse* Pierre, Dictionaire lyrique ou histoire des operas. Paris 1904.
Chrysander Friedrich, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper. J. f. m. W. I. Leipzig 1863.
— Kritik von Taddeo Wiels „Catalogo . . ." V. f. M. X. Leipzig 1894.
Chrzanowski Witold, Das instrumentale Rondeau und die Rondoform im 18. Jahrhundert. Dissertation. Leipzig 1911.
Dent Edward, Leonardo Leo. S. I. M. G. VIII. Leipzig 1906—07.
— Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera. S. I. M. G. XI. Leipzig 1909—10.
Donath Gustav, Fl. L. Gassmann als Opernkomponist. B. D. T. Ö. 2. Leipzig-Wien 1914.
Dommer Arey und *Schering* Arnold, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1918.

Eckhoff Paul, Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Horazius III, 9 etc. V. f. M. VII. Leipzig 1891.
Eitner Robert, Die Sonate. M. f. M. XX. Leipzig 1888.
Engländer Robert, I. G. Naumann als Opernkomponist. Leipzig 1922.
Enzinger Moritz, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. XXVIII. Berlin 1918.
Fehr Max, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Dissertation. Zürich 1912.
Fischer Wilhelm, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. B. D. T. Ö. III. Wien-Leipzig 1915.
Forkel Johann Nikolaus, Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig 1792.
Fuertes Mariano Soriano, Historia de la musica espagnola. Madrid-Barcelona 1855—59.
Göhler Karl Albert. Die Meßkataloge im Dienste der Musikgeschichtsforschung. S. I. M. G. III. Leipzig 1900—01.
Gottsched Joh. Christoph, Versuch einer Critischen Dichtkunst. 3. Aufl. Leipzig 1792.
Haas Robert, Eberlins Schuldramen. B. D. T. Ö. VIII. Wien 1921.
— Gioseppe Zamponi's Ulisse nell' Isola di Circe. Z. f. M. W. III. Leipzig 1920—21.
Hanslick, Eduard, Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869.
Hase Hermann, Johann Adam Hiller und Breitkopf's. Z. f. M. W. II. Leipzig 1919—20.
Helfert Vladimir, Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform. A. f. M. V. VII. Leipzig 1925.
Israel Carl, Frankfurter Concert-Chronik von 1713—1780. Frankfurt a. M. 1876.
Jalowetz Heinrich, Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach. S. I. M. G. XII. Leipzig 1910—11.
Junker Karl, Musikalischer Almanach 1782.
Kamienski Lucian, Mannheim und Italien. S. I. M. G. X. Leipzig 1908—09
— Die Oratorien von Joh. Adolf Hasse. Leipzig 1912.
Kaul Oskar, Anton Rosetti. Einleitung zu D. T. B. XII/I.
Kleefeld Wilhelm, Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738. S. I. M. G. I. Leipzig 1899—1900.
Knödt Heinrich, Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert. S. I. M. G. XV. Leipzig 1913—14.
Kretzschmar Hermann, Aus Deutschlands italienischer Zeit. Petersjahrbuch für 1901. Leipzig 1902.
— Vorwort zu D. D. T. VIII.
— Geschichte der Oper. Leipzig 1919.
Liliencron Rochus, Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhundert. V. f. M. 1887.
Marpurg Friedr. Wilh., Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. I. Berlin 1754.

Mayer-Reinach Albert, Karl Heinrich Graun als Opernkomponist. S. I. M. G. I. Leipzig 1899—1900.
— Friedrich der Große und das Berliner Opernhaus. Die Musik X. Leipzig 1910—11.
— Vorwort zu D. D. T. XV.
Mennicke Karl, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906.
Mersmann Hans, Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland. A. f. M. W. II. Leipzig 1920.
Mizler Lorenz, Neueröffnete musikalische Bibliothek. Bd. III. Leipzig 1752.
Moser Andreas, Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923.
Moser Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik. Bd. II/I. Stuttgart 1923.
Munter Friedrich, Ignaz von Beecke. Münchener Dissertation. Ungedruckt.
Nagel Willibald, Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten. S. I. M. G. IX. Leipzig 1907—08.
— Deutsche Musiker des 18. Jahrhunderts im Verkehr mit J. Fr. v. Uffenbach. S. I. M. G. XIII. Leipzig 1911—12.
Nef Karl, Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig 1921.
Niemann Walter, Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart. S. I. M. G. IV. Leipzig 1902—03.
Norlind Tobias, Zur Geschichte der schwedischen Musik. Die Musik III. Leipzig 1903—04.
— Die Musikgeschichte Schwedens. S. I. M. G. I. Leipzig 1899—1900.
Quantz Johann Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752.
Riehl Wilhelm Heinrich, Viotti und das Geigenduett. Musikalische Charakterköpfe, Bd. II. München 1879.
Riemann Hugo, Opern-Handbuch. Berlin 1886—87.
— Die Triosonate der Generalbaßepoche. Präludien und Studien. Bd. II. Leipzig 1901.
— Große Kompositionslehre. Bd. I. Berlin und Stuttgart 1902.
— Mannheimer Kammermusik im 18. Jahrhundert. D. T. B XV.
— Handbuch der Musikgeschichte. Bd. II. Leipzig 1911—13.
— Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert. 2. Aufl. Leipzig 1921.
Roberti Giuseppe, La musica in Italia nel secolo XVIII. Rivista musicale 1900. Turin 1900.
Rolland Romain, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1921.
Rudhardt Franz Michael, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865.
Sandberger Adolf, Vorrede zu D. T. B. I/I.
— Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. I. München 1921.
Seiffert Max, Vorrede zu D. T. B. IX/2.
Sittard Joseph, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1870 und 1891.

Sonneck O. G. Theodore, Catalogue of Opera Librettos, Printed before 1800, Bd. I. Washington 1914.
— Die drei Fassungen des Hasseschen „Artaserse". S. I. M. G. XIV. Leipzig 1912—13.
Schenk Erich, Zur Musikgeschichte Bayreuths. Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken. XXXIII. Bayreuth 1927.
Schering Arnold, Geschichte des Instrumentalkonzertes. Leipzig 1905.
— Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts. Kongreßbericht der I. M. G. 1906. Leipzig 1907.
— Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Riemann-Festschrift. Leipzig 1909.
— Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.
— Vorwort zu D. D. T. XX.
— Vorwort zu D. D. T. XXIX/XXX.
Schiedermair Ludwig, Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle S. I. M. G. IX. Leipzig 1907—08.
— Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Leipzig 1908.
— Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts. S. I. M. G. XIV. Leipzig 1913.
— Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. München und Leipzig 1914.
— Mozart. München 1922.
Schmidt Gustav Friedrich, Georg Kaspar Schürmann. Münchener Dissertation. Leipzig 1913.
Schmitz Eugen, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. I. Teil. Leipzig 1914.
Schökel Heinrich Peter, Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. Münchener Dissertation. Wolfenbüttel 1926.
Scholz Hans, Johann Sigismund Kusser. Münchener Dissertation. Leipzig 1911.
Schubart Chr. Fr. Dan., Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806.
Schwartz Josef, Die Frottole im 15. Jahrhundert. V. f. M. II. Leipzig 1886.
Steinhard Erich, Zur Musikkultur Böhmens im galanten Zeitalter. Deutsche Arbeit IX. Prag 1909—10.
Studeny Bruno, Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. München 1911.
Tebaldini Giovanni, L'Archivio musicale della Capella Antoniana di Padova. Padua 1895.
Thayer-Deiters „Ludwig van Beethovens Leben", 2. Aufl., Bd. I. Leipzig 1901.
Thrane Karl, Sarti in Kopenhagen. S. I. M. G. III. Leipzig 1901—02.
Thouret Georg, Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker. Leipzig 1898.
Walter Friedrich, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898.
Wasielewski Joseph Wilhelm, Die Violine und ihre Meister. 5. Aufl. Leipzig 1910.
Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. Bd. I. Leipzig 1899.

Wellesz Egon, Giuseppe Bonno (1710—1788). S. I. M. G. XI. Leipzig 1909—1910.
Widmann Benedikt, Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof. V. f. M. V. Leipzig 1889.
Wiel Taddeo, Cataloge delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII. in Venezia. Nuovo Archivio Veneto. Bd. I/5. Venedig 1891—95.
Wotquenne Alfred, Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni. Leipzig 1905.
Wyzewa Theodor et *Saint-Foix* G., W. A. Mozart, sa vie et son oeuvre. Paris 1911.
Zeller Bernhard, Das Recitativo accompagnato in den Opern Hasses. Dissertation. Halle a. S. 1912.
Zeno Apostolo, Poesie drammatiche. Orleans 1785—86.
Ziegler Benno. Placidus von Camerloher. Münchener Dissertation. Freising 1919.

ABKÜRZUNGEN

A. f. M. W. = Archiv für Musikwissenschaft.
B. D. T. Ö. = Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
D. D. T. = Denkmäler deutscher Tonkunst.
D. T. B. = Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
J. f. m. W. = Jahrbücher für musikalische Wissenschaft.
M. f. M. = Monatshefte für Musikgeschichte.
S. I. M. G. = Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft.
V. f. M. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
Z. f. M. W. = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Die [ ] eingeklammerten Ziffern im Text verweisen auf den Noten-Anhang.

INHALT

Vorwort V
Literaturverzeichnis VII

Einleitung 1
Das Leben 7
Das Schaffen 53
Vokalwerke:
Die Texte 55
Das Rezitativ 67
Arien und Ensemblesätze 69
Instrumentalwerke:
Zeitlicher Überblick 77
Klavierwerke 80
Kammermusikwerke 90
Orchesterwerke 108
Noten-Anhang 113
Thematischer Katalog:
Paganelli 132
Pfeiffer 160
Falckenhagen 162
Leuthard 164
Döbbert 166
Anhang
Anton Maria Peruzzi in Augsburg (1733—36) 168
„Auf Herrn Pfeiffers Violin" Cantate von Johann Christian Günther 178
Personen- und Sachregister 182

EINLEITUNG

Die Grundlage für die *Biographie* Giuseppe Antonio *Paganellis* bildet der Artikel in *Gerbers* „Tonkünstlerlexikon" (1792; II/58). Gerber teilt darin die Abstammung Paganellis aus Padua mit, seine Anstellung als Direktor der Kammermusik zu Madrid und endlich sein Wirken zu Augsburg in den Jahren 1733/1734. Außerdem enthält der Artikel ein im einzelnen fehlerhaftes und unvollständiges Verzeichnis der Opern und Kammermusikwerke mit der für letztere falschen Datierung „von 1733 bis 1758". Geburtsort und Kenntnis des Opernschaffens hat Gerber *Allacci-Pasqualis* „Dramaturgia" (1755) zu verdanken, worin sich die frühesten Literaturnotizen über unseren Komponisten finden. Das Wirken Paganellis in Augsburg dürfte *Gerber* durch persönliche Erkundigung in Erfahrung gebracht haben, die Anstellung zu Madrid verrieten ihm wohl Werktitel. Die Pariser Drucke scheint er, obwohl er solche zitiert, gar nicht oder nur flüchtig gekannt zu haben, sonst hätte er deren Titel Paganellis Beziehungen zu Braunschweig entnehmen müssen. Der ausdrückliche Hinweis Gerbers auf die Augsburger Tätigkeit unseres Komponisten hat allen nachfolgenden lexikalen Darstellungen ihre Physiognomie gegeben. *Choron* wie *Fétis* bieten gekürzte Übersetzungen des Gerberschen Artikels, *Schilling* bemüht sich, die Zeit der Berufung Paganellis nach Madrid sowie sein Sterbedatum zu präzisieren, verläßt sich hiebei aber ebenfalls zu sehr auf Gerber, um zu befriedigenden Resultaten zu gelangen. *Bernsdorf-Schladebach* bringt einen Auszug aus Schilling. Zeitlich liegt zwischen beiden der Artikel in Napoleone *Pietruccis* „Biografia degli artisti padovani" (Padua 1858), dem Allacci die alleinige Quelle für sein Bemühen war, den Paduaner Paganelli zu verewigen. *Mendel-Reißmann* endlich greift auf Gerber zurück, dessen Artikel er nahezu wörtlich übernimmt. In der übrigen Literatur finden sich ver-

streute Notizen über unseren Komponisten, unter denen zunächst eine irrtümliche Nachricht *Sittards* grundsätzlicher Richtigstellung bedarf. *Sittard* identifiziert in seiner „Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe[1])" unseren Giuseppe Antonio Paganelli mit dem zeitgenössischen Kastraten Giuseppe Paganelli und gab so Anlaß zu allerlei Irrtümern. Schon Robert *Eitner* bezweifelt in dem zusammenfassenden Artikel über Paganelli im „Quellenlexikon[2])" die Glaubwürdigkeit von Sittards Behauptung, daß der am Stuttgarter Hof beschäftigte Kontraaltist und unser Komponist ein und dieselbe Persönlichkeit seien. Außer dem von mir beigebrachten „Generalargument", daß nämlich Paganelli Vater eines Sohnes war, sprechen für die Richtigkeit von Eitners Annahme noch folgende Umstände. Der Komponist führt die Vornamen Giuseppe Antonio, der Kastrat heißt nur Giuseppe. Der Komponist trägt auf den bei *Wiel*[3]) namhaft gemachten Operntexten den Beinamen „Padovano", während der Kastrat durchwegs als „di Forli" bezeichnet ist. Der Kastrat Paganelli wird 1751 an den Stuttgarter Hof berufen[4]), nachdem er 1746 und 1747 in Venedig und außerdem 1746 in Florenz tätig gewesen[5]). Von einer kompositorischen Tätigkeit dieses Paganelli in Stuttgart hören wir nichts. Er läßt sich daselbst bis 1775 verfolgen[6]). Der Komponist führt hingegen schon auf den 1756 zu Augsburg erschienenen „30 Ariae pro Organo et Cembalo" den Titel eines „Direktors der Kammermusik S. M. des Königs von Spanien". Hievon weiß Sittard nichts. Er läßt Paganelli „später", also nach 1775, diese Stellung bekleiden. Ebensowenig kennt er ihn als den „Compositeur des operas italiens de S. A. S. Monseigneur le Duc Regnant de Brunswick Lunebourg" der Opera IV ff. Und schließlich sei darauf hingewiesen, daß die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth in der Korrespondenz mit ihrem Bruder Friedrich, dem nachmaligen großen König von Preußen, ein Wort der Verwunderung doch kaum unterdrückt

---

[1]) Bd. II, S. 46.
[2]) Bd. VII, S. 281.
[3]) *Wiel*, „Catalogo delle opere in musica rappresentate etc."
[4]) *Sittard*, II, S. 46.
[5]) Vergl. S. 3.
[6]) *Albert*, „Niccolo Jommelli als Opernkomponist", S. 73.

haben würde, wenn sie von Paganellis als eines Kastraten Gattin geschrieben hätte. Diese Verwechslung Sittards hatte diverse irrtümliche Literaturangaben zufolge: Albert *Schatz* schrieb dem Komponisten Giuseppe Antonio Paganelli die Autorschaft der 1746 zu Florenz gegebenen Oper „Rosmira" auf Grund des im Textbuche enthaltenen Personalverzeichnisses zu. Der Sänger Paganelli sang nämlich bei dieser Aufführung den Armindo, Schatz läßt ihn als Interpreten in seinem eigenen Werke auftreten[7]). Rudolf *Krauß* berichtet im Anschluß an Sittard in seinen beiden Arbeiten über die Stuttgarter Oper[8]) von dem „Kastraten Paganelli aus Padua". Auch Hugo *Riemanns* Darstellung im „Handbuch[9])": „Giuseppe Paganelli um 1730 bis 1775 in Augsburg, München, Stuttgart, Madrid. Opern, Klaviersonaten, Violinsonaten, Violinkonzerte" zeigt sich von Sittard abhängig und in der neuen Ausgabe des Briefwechsels Friedrichs des Großen mit Wilhelmine von Bayreuth[10]) heißt es gleichfalls „der Sänger" G. A. Paganelli, wobei eine Verwechslung durch den Inhalt der Briefe besonders naheliegt.

Über diesen Kastraten *Giuseppe Paganelli* ließ sich folgendes in Erfahrung bringen:

Im Karneval 1746 sang er den Armindo in einer Oper „Rosmira" zu Florenz[7]) und zu Venedig im Teatro S. Angelo den Lucio in der Herbstoper „Scipione nelle Spagne", 1747 den Rinaldo in Ferdinando *Bartonis* „Armida" (Karnevalsoper, Teatro S. Angelo), den Demetrio in Giuseppe *Scarlattis* „Pompeo in Armenia" (zweite Karnevalsoper, Teatro S. Angelo) und den Parmene in Ant. Gaet. *Pampanis* „La caduta d'Amulio"[11]). 1751 wird er in Stuttgart mit 800 fl. angestellt und ist dort bis 1775 nachweislich tätig[12]). 1768 wird er bei der starken Verminderung des Personalstandes entlassen, jedoch bald wieder neu angenommen[13]). Bei den Intrigen, die zu *Jommellis* Entlassung führten, scheint er eine bestimmende Rolle gespielt zu haben, nachdem er seinem Oberkapellmeister in früheren

[7]) *Sonneck*, Bd. I, S. 959.

[8]) „Das Theater" und „Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart".

[9]) Bd. II, Teil 3, S. 316.

[10]) Bd. I, S. 352, Anm. 2.

[11]) *Wiel*, Nr. 464, 480—482.

[12]) *Abert*, „Niccolo Jommelli", S. 73. Über seine Tätigkeit in Stuttgart vergl. *Sittard*, S. 47/48 und *Abert*, S. 64/65, 74—77.

[13]) *Krauß*, „Das Theater", S. 526.

Jahren öfters mit Geld ausgeholfen hatte[14]). Im Herbst 1775 wurde Paganelli verabschiedet, mit ihm verlor die Stuttgarter Hofmusik den „letzten berühmten Kastraten“[15]).

Der Biographie unseres Komponisten G. A. Paganelli konnten ferner neben Giovanni *Tebaldinis* „L'archivio musicale della capella antoniana di Padova“ vor allem Ludwig *Schiedermairs* Ausführungen und Briefzitate der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth in dem grundlegenden Werke „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus“ dienstbar gemacht werden. Sie wurden neuerdings durch die deutsche Ausgabe der Briefe Friedrich des Großen und Wilhelmine von Bayreuth in einigem ergänzt. Über Paganellis Bayreuther Lebensabschnitt sind wir am besten unterrichtet.

Zur Aufführungsgeschichte und Chronologisierung seiner *Werke* bringen Beiträge Bruno *Brunelli* in „teatri di Padova“, Taddeo *Wiels* schon mehrfach zitierter „Catalogo . . .“, Alex. *v. Weilen* „Zur Wiener Theatergeschichte“, die Theatergeschichten Braunschweigs von Adolf *Glaser* und Fritz *Hartmann,* Gustav Friedrich *Schmidt* „Georg Kaspar Schürmann“, F. M. *Rudhart* „Geschichte der Oper am Hofe zu München[16])“, Michel *Brenet* „La librairie en France de 1653 a 1790“ und endlich *Wyzewa-Saint Foix* im „Mozart“. Eine Reihe genauer Aufführungsdaten Paganellischer Opern und wertvolle bibliographische Hinweise verdanke ich ferner dem überaus liebenswürdigen Entgegenkommen Dr. Gust. Fr. *Schmidts,* der mir diese aus seinen noch unveröffentlichten Arbeiten „Bibliographische Beiträge zur Geschichte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert“ und „Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Chrysanders Abhandlung Geschichte der Braunschweiger Capelle und Oper (Z. f. m. W. I., S. 146 ff.)“ in selbstloser Weise zur Verfügung stellte.

---

[14]) *Sittard,* S. 118.

[15]) *Krauß,* „Das Theater“, S. 532.

[16]) S. 132, die Aufführung einer „Barsina“ 1748 am Münchener Hofe verzeichnet bereits *Lipowsky* im „Bayrischen Musik-Lexikon“ (S. 430) ohne Angabe des Komponisten. Woher Rudhart ihn sowie seine angeblichen Lebensdaten, „geb. 1701 zu Neapel, gest. 1760 in Madrid“, kennt, unterläßt er leider mitzuteilen.

Die erste flüchtige Stellungnahme zum Werke Paganellis im kritischen Sinne stammt noch aus dem unmittelbaren Erlebnis desselben. Karl Ludwig *Junker,* der seinerzeit hochangesehene westdeutsche Musikschriftsteller[17]), klassifiziert in seinem „Musikalischen Almanach 1782" auch unseren Komponisten. Weit wichtiger als ihrem Urteilswerte nach, der nach *Forkel* kaum hoch veranschlagt werden darf[18]), ist diese Notiz als Beweisdokument für die Tatsache, daß Paganellis Werk, wenn schon für eine ästhetisch bereits nach den Ideen des „Sturm und Dranges" orientierte Generation[19]) veraltet, so doch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts immer noch lebendig war. In neuerer Zeit wies dann erstmalig Robert *Eitner* gelegentlich der Besprechung von E. *Pauers* „Sammlung wertvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts" (Breitkopf und Härtel), die auch Paganellis F-Dur-Klaviersonate enthält, auf unseren Komponisten hin und teilte seiner Sonate unter allen vorliegenden den Preis zu[20]). Durch Eitners Ausführungen kam Paganellis Name in die musikhistorische Literatur. Karl *Mennicke* zitiert Eitner[21]), *Weitzmann-Seifferts* „Geschichte der Klaviermusik" enthält über diesen hinaus eine kurze Würdigung seiner Klaviermusik mit dem Versuch ihrer historischen Einordnung, während *Dommer-Scherings* „Handbuch[22])" Paganelli als Klavierkomponisten neben Galuppi, Platti, Martini und Paradisi „mit Auszeichnung" nennt und *Adlers* „Handbuch" ihn mit Pergolesi, Porpora und Geminiani unter die „Hauptvertreter des Stilüberganges in

[17]) Vergl. *Thayer-Deiters* „Beethoven", Bd. I, S. 247.

[18]) *Forkel,* „Allg. Literatur der Musik", S. 202: „Die Charakterstik ..... ist oberflächlich und besteht grösstentheils aus muthwilligen Neckereyen. Musikalische Sachkenntnis mangelt dem Verfasser gänzlich."

[19]) „Unbeschreiblich soll es sein, sich in einer der Maynächte unter dem schauerlichen Schimmer des Monds in Werthers Laube zu setzen, die, Dank sey es dem Genius der teutschen Liebe, noch steht und sich da das Liebeslied der Grazien von Spandau und le brun vorblasen zu lassen", heißt es bei Junker im Mai und naturschwärmerisch im November: „Was sind die Freuden, die er (der Mensch) sich nun ganz allein schaffen muß, die Freuden, die er zwischen vier Wänden genießt — was sind sie gegen jene göttlichen, Wollust athmenden Freuden, die ihm die lebendige Schöpfung gab?"

[20]) „Die Sonate", S. 163 ff.

[21]) „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker", S. 61.

[22]) S. 615.

Italien[23])" zählt. Speziellen Einfluß auf *Wagenseil* stellt Hermann *Abert*[24]) im Zusammenhang mit Galuppi, Paradisi und Pescetti fest, *Wyzewa-Saint Foix*[25]) wollen direkte Beeinflussung *Schoberts* und *Mozarts* durch Paganelli finden, wobei ihnen allerdings die flüchtige Verarbeitung des Eitnerschen Aufsatzes und die fehlende Kenntnis von Paganellis Werk einen Streich spielt. Von den beiden französischen Autoren abhängig erweisen sich in diesem Punkte Ludwig *Schiedermair* und Romain *Rolland*. Andreas *Moser* zählt schließlich in seiner „Geschichte des Violinspiels" in Anschluß an *Tebaldini* Paganelli unter die Schüler *Tartinis,* während er andernorts dies gerade im Hinblick auf den galanten Charakter der Violinduette op. XIII für „wenig wahrscheinlich[26])" hält. Neuerdings hat *Schökel* in seinem „Johann Christian Bach[27])" im Zusammenhang mit Rutini und Rossi Romano auf unseren Mann hingewiesen.

Soll nun im folgenden versucht werden, die Persönlichkeit und das Schaffen Paganellis zu schildern, so schließt eine völlige Verwirklichung dieser Absicht die wegen seiner Bewegtheit nur unvollkommene Kenntnis des Lebensweges einerseits und der fast vollständige Verlust eines ganzen Schaffensgebietes, der Opern, andernteils aus. Es rückt demnach der *Instrumentalkomponist* Paganelli in den Mittelpunkt unseres Interesses, sein Profil zu umreißen, das bisher unsichere Bild seiner Persönlichkeit richtig und nach dem Gegebenen deutlich zu zeichnen, gestatten die, wenn auch nicht vollständig und überreich erhaltenen Werke seines instrumentalen Schaffens.

---

[23]) S. 722. Die Angabe des Sterbedatums „ca. 1758" fußt auf *Gerbers* irriger Chronologisierung der Werke Paganellis. Vergl. S. 1.

[24]) „Mozart", Bd. I, S. 83.

[25]) Vergl. S. 82 ff.

[26]) Vergl. S. 12 ff.

[27]) S. 148.

DAS LEBEN

Giuseppe Antonio Paganelli wurde am 6. März 1710 zu Padua geboren und am 7. März in der Kirche S. Clemente getauft[1]). Seine Familie war seit Generationen in diesem Kirchspiel ansässig: *Francesco* Paganelli, verehelicht mit *Angiola Jugali,* starb am 8. August 1674 im Alter von 50 Jahren[2]), sein Sohn *Paolo* — Giuseppe Antonios Vater — wurde am 19. März 1670 zu S. Clemente getauft und starb am 20. Juli 1745[3]). Die Nachkommen aus seiner Ehe mit *Laura Maria* waren: *Angela Maria* (1706), *Giovanni Francesco* (1707), *Giuseppe Antonio* (1710), *Maria Elisabetta* (1714), *Tomaso Antonio* (1717) und *Maria Elisabetta* (1721)[4]). Obwohl unsere Quellen den Beruf der beiden Vorfahren Paganellis verschweigen, läßt das stets wiederkehrende, bei Standespersonen übliche Prädikat „Il Signor" in den Matrikeleintragungen sowie auch die zentrale Lage des Paganellischen Domizils[5]) darauf schließen, daß sie dem Paduaner Bürgerstande angehörten. Der Familienname findet sich in den Schreibarten *Paganello* und *Paganelli,* unser Komponist wird auf den Namen *Giuseffe Antonio* getauft[6]).

---

[1]) Libro dei Nati di S. Clemente 1690 ff. Archivio della Curia Vescovile di Padova.

[2]) Libro dei Morti di S. Clemente 1667 ff. ebenda.

[3]) Libro dei Nati di S. Clemente 1667 ff. und Libro dei Morti di S. Clemente 1715 ff. ebenda. Die Totenbücher der Curie Vescovile wie des Museo Civio bieten falsche und voneinander abweichende Altersangaben.

[4]) Libro dei Nati di S. Clemente 1690 ff.

[5]) Die Kirche S. Clemente liegt an der heutigen Piazza di Unità d'Italia im Stadtmittelpunkte

[6]) Die wörtliche Matrikeleintragung lautet:

„Adí 9. marzo 1710."

„Giuseffe e Antonio figlio de Sign. Paolo Maria Paganello e della Signora Laura Sua Moglie fu batezato da me D. Francesco Lazara vice curato, compare at cattechismo il Sign. Andrea Franceschini sotto S. Leonardo compare al Sacro Fontente (sic!), L'illustrissimo Sg.

Nachrichten aus dessen früher Jugend fehlen vollkommen. Obwohl er Italiens älteste Universität nachweislich nicht besucht hat[7]), scheint er doch eine den bei Musikern üblichen Durchschnitt überragende Bildung genossen zu haben, wie aus seinem späteren Interesse für das Werk Horazens und auch aus seiner Zugehörigkeit zur Paduaner „Accademia dei Dilettanti" billig gefolgert werden kann.

Diese „Accademia dei Dilettanti" brachte 1731 Paganellis Erstlingsbühnenwerk „Il figliuol prodigo" unter dem Protektorate des Grafen Simon *Contarini* in Padua zur Aufführung. Der vollständige Titel des Textbuches[8]) lautet:

„Il/Figliuol/Prodigo/Oratorio Sacro/Da rappresentarsi in Musica/ Per Trattenimento/De' Signori Accademici Dilettanti/A Sua Eccellenza il Sig./ Simon Contarini/Dignissimo Proveditor/Di Padova./ In Padova, Per il Conzatti, MDCCXXXI/Con Licenza De' Superiori."

In der Textbuchvorrede (Widmung an den Protektor) geben sich die veranstaltenden Akademiker als jugendliche Dilettanten derselben Gesellschaftsklasse zu erkennen, die, privatim, an gewissen Tagen zwanglos musizierten, um — nach dem Beispiele früherer Zeiten — jene Stunden zu verbringen, welche die Jugend sonst durch Zerstreuungen, Spaziergänge oder gefährliche Spiele zu vergeuden pflege. Sie glaubten sich als Dilettanten verpflichtet, dem Publikum zeitweilig durch Aufführungen über ihr Tun Rechenschaft ablegen zu müssen und aus diesem Grunde stellten sie nun das obige Oratorium dar, dessen Musik einer aus ihrem Kreise geschrieben habe, an dessen Aufführung jedoch alle beteiligt seien.

Bald freilich scheint ihnen die Bezeichnung „dei Dilettanti"

Agostin Masini sotto il domo nacqui li 6, venendo li 7 á hore 6 e mezza in circo (sic!) vendo il venere."

An dieser Stelle erlaube ich mir dem Archivar der bischöflichen Kurie zu Padua *Don Rizieri Zanocco* für die überaus liebenswürdige Förderung meiner Studien den allerherzlichsten Dank auszusprechen.

[7]) Persönliche Nachforschungen im Archivio Antico della Università führten zu diesem negativen Ergebnis.

[8]) Exemplar im Museo civico di Padova, Signatur B. P. XX, 2577.

Dem Bibliothekar des Museo civico, *Dr. Oliviero Ronchi,* bin ich für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft zu aufrichtigstem Dank verbunden.

nicht mehr genügt zu haben: sie nennen sich schon im nächsten Jahre „Accademici Geniali", aus der ursprünglichen Dilettantenakademie wird eine „Accademia dei Geniali". *Allacci-Pasquali* kennt Paganelli und seinen Textdichter Zangarini unter diesem Titel und Paganelli selbst weiß im fernen Deutschland die Wertschätzung auf Kredit dieses Instituts für sich auszunützen, wenn er auf Braunschweiger Operntexten den Titel „Meister der berühmten Accademia dei Geniale" führt. (Vergl. S. 23.) Berühmt war diese Akademie wohl nicht in dem Maße, als es hienach scheinen möchte, und im wesentlichen handelt es sich doch um eine Nachahmung der prominenten Paduaner Accademia degli Ricovrati[9]). Das Textbuch nennt außer dem Komponisten noch folgende Darsteller: Il molto Rev. Sig. D. Giuseppe *Tini* (Vater), Sig. Gian-Andrea *Tassi* (Mutter), Sig. Raffaele *Signorini* (Titelrolle) und Sig. Aurelio *Episcopi* (Bruder).

Episcopi und Tassi sangen im Karneval 1732 im Teatro Obizzi[10]), desgleichen wirken sie und Raffaele Signorini in der gleichzeitigen Veranstaltung der vorgenannten Akademiker mit; an Stelle Giuseppe Tinis fungiert diesmal ein Giambattista *Casana*[11]). Gegeben wurde[12]):

„Narciso al fonte/Cantata pastorale/a quattro voci/Da rappresentarsi per trattenimento/De' Signori Accademici geniali/di Padova/Nel carnevale dell' anno 1732/Umiliata/A sua Eccellenza il sig./Daniel Dolfin/Degnissimo Podestà, e/Vice-Capitanio di Padova./In Padova, MDCCXXXII/Per Giambattista Conzatti/Con licenza de' Superiori."

Die Musik stammte von Paganelli, als Textdichter nennt das Originaltextbuch[13]) „Sig. Dott. Giambattista Zangarini, Accademico Geniale". Dieser *Zangarini* scheint es über einen Gelegen-

---

[9]) Vergl. *Gennari,* „Saggio storico sopra le Accademie di Padova", S. LVII ff.

[10]) *Brunelli,* „I teatri di Padova", S. 124.

[11]) Ebenda S. 140.

[12]) *Brunelli* setzt irrtümlicherweise die Aufführung zusammen mit „Apoteosi di Alcide" in die Junimesse 1732. Vergl. dagegen *Allacci-Pasquali,* S. 552 und obige Titelangabe

[13]) Befindlich in der Biblioteca dell' On. Conte Professore Ettore *Arrigoni Degli Oddi* di Padova (Sign. 433, Buste Libretti d' Opera). Conte *Brunelli* bin ich für den freundlichen Hinweis ebenso wie Conte *Arrigoni* für überaus liebenswürdige Auskunft zu bestem Dank verbunden.

heitsdichter nicht hinausgebracht zu haben. Das Museo Civico di Padova besitzt von ihm nur Beiträge in Gedichtsammlungen, die bei festlichen Gesellschaftsereignissen herausgegeben wurden[14]).

Die Bedenken, welche die Akademiker in der untertänigen Vorrede[15]) an den Protektor *Dolfin* hinsichtlich des Erfolges äußerten, bestanden wohl diesmal nicht zu Recht: schon in der Junimesse des gleichen Jahres 1732 konnten sie mit einem Opernwerk neuerdings vor das Publikum treten. Es war dies die Kantate „Apoteosi di Alcide", Musik von Paganelli, Text von G. B. Zangarini. Brunelli[11]) nennt als Darsteller die gleichen Personen wie bei „Narciso"; ein Originaltextbuch vermochte ich nicht nachzuweisen.

Bei Gelegenheit dieser öffentlichen Aufführungen Paganellischer Bühnenwerke liegt es nahe, auf die von Giovanni *Tebaldini* geäußerte Vermutung, daß Paganelli Schüler Tartinis gewesen sei, näher einzugehen[16]). Als *Burney* 1770 die Stadt des heiligen Antonius aufsuchte, begann er seine Schilderung unter dem Eindruck des kurz vorher erfolgten Todes von Tartini mit den Worten: „Diese Stadt ist in neueren Zeiten durch den Aufenthalt des berühmten Komponisten und Geigers Tartini so bekannt geworden, als in alten Zeiten dadurch, daß der Geschichtsschreiber T. Livius hier gebohren war[17])." Und später[18]) nennt er die Paduaner „gute Richter über musikalisches Verdienst", die „lange an gute Musik und geschickte Virtuosen gewohnt" seien; mit anderen Worten, er macht den musikalischen Traditionen Paduas aus dem unmittelbaren Erlebnis Paduanischer Musikkultur heraus sein Kompliment. *Engländer*[19]) nennt als Institutionen, in denen der junge

[14]) „Componimenti poetici pel giorno che S. E. la nob. donna Contessa Lucrezia Valmarana veste l'abito di S. Agostino nel monastero di S. Giorgio di Verona", Verona 1766.

„Poesie per l'ingresso al vescovato di Adria di Mo. Arnaldo Speroni Monaco Cassinese", Padova, Conzatti.

„Poesie in occasione dell'ingresso di S. E. Cav. Niccolo Erizzo alla dignità di Procuratore di S. Marco", Venezia 1767.

[15]) Aus dieser ist ersichtlich, daß die Aufführung des „Figliuol prodigo" im Vorjahre die erste öffentliche Veranstaltung der jungen Akademiker war.

[16]) Vergl. Einleitung S. 4 und 6.

[17]) „Tagebuch einer musikalischen Reise", S. 86.

[18]) S. 98/99.

[19]) „J. G. Naumann als Opernkomponist", S. 23.

J. G. *Naumann* 1760 musikalische Anregungen empfing, neben dem von etwa 100 Vornehmen besuchten Collegium musicum und den Hausakademien des churfürstl. bayr. Hofkapellmeisters *Ferrandini* in erster Linie den Musikchor der Antoniuskirche, des „Santo", auf dem an Festtagen etwa 40 Personen unter Antonio *Valottis* Leitung tätig waren[20]) und dessen weltberühmte Zierde seit 1728 *Tartini*[21]) bildete. Und wie Andreas *Moser*[22]) in dem Orchester zu St. Antonio „mit seinen 24 Instrumentisten eines der besten" im Italien des 18. Jahrhunderts erblickt, so hat *Tebaldini* in seiner umfassenden Darstellung den Musikchor der Antoniuskirche als *den* Repräsentanten der Paduaner Musikkultur seit dem 16. Jahrhundert geschildert[23]). Liegt es demnach auf der

[20]) *Burney*, S. 94. Die Einzelbesetzung für 1770 gibt er wie folgt an: 8 Violinen, 4 Violen, 4 Celli, 2 Kontrabässe, 4 Bläser und 16 Sänger.

[21]) Vergl. Schubarts begeistertes Urteil über Tartini in den „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", S. 59.

[22]) „Geschichte des Violinspieles", S. 253.

[23]) *Tebaldinis* Darstellung wird durch folgende, lediglich auf lexikalische Quellen gestützte Übersicht, die naturgemäß keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, bestätigt. Für die *Capella Antoniana* darf auf *Tebaldini* verwiesen werden; unbekannt sind ihm die beiden Kapellmeister des 17. Jahrhunderts Orazio *Scaletta* und Bonaventura *Beretta*. — Vor dem Ruhme der Capella Antoniana verblaßt notwendigerweise der des *Dommusikchors*. Im 16. Jahrhundert wirken daselbst Giordano *Passetto* und Giovanni Battista *Mosto* als Kapellmeister und der Organist Sper' in Dio *Bertoldo*, im 17. die Kapellmeister Amadeo *Freddi* (?), Giambattista *Marinoni* und Simon *Vesi* sowie der Komponist und Sänger Bartolomeo *Sorte*, im 18. Giacomo *Rampini*. — Reges Interesse für Musik zeigte sich von altersher an der *Universität*. *Tartini* und Francesco *Barsanti* erhalten an ihr ihre Bildung, im 17. Jahrhundert Francesco *Monteverdi*, Claudios Sohn. Die Paduaner Theoretiker bekleiden vielfach ein Lehramt an der Universität (Prosdocimo de *Beldemandis* im 15., Ludovicus Coelius *Rhodiginus* im 16., Antonio *Aldrighetti* im 17., Leopoldo *Caldani*, Alessandro *Barca* und Angelo *Anelli* im 18. Jahrhundert) oder standen ihr nahe wie Giov. Michele Alberto *Carrara*, Giovanni Francesco *Burana* im 15., Bernardino *Scardeone* im 16. und Francesco *Fanzago* im 18. Jahrhundert. — Groß ist die Anzahl der Musiker, die Padua hervorgebracht oder die in Padua ohne Zugehörigkeit zu einem der vorgenannten Institute wirkten, von den Tagen eines *Marchetto da Padova* an, da die Theoretiker „zugleich die Repräsentanten des produktiven Könnens ihrer Zeit" waren (*Riemann*, „Geschichte der Musiktheorie", S. 5): Die Theoretiker *Bartolino da Padova*, *Johannes de Sacrobosco* (15. Jahrhundert), Johannes *Ozanam* (16. Jahrhundert), Laurentius *Pignorius*, Antonio *Barcotto* (17. Jahrhundert), Antonio *Rocchi* und Enrico de *Monti* (18. Jahrhundert), die Komponisten *Dactalus da*

Hand, daß der junge Paganelli von den Musikaufführungen im Santo die nachhaltigsten Eindrücke empfangen haben wird, so hat nun *Tebaldini*, gestützt auf die Tatsache, daß sich unter Tartinis Gebrauchsmaterialien ein Konzert von Paganelli fand, eine noch engere Beziehung zwischen unserem Komponisten und dem Santo-Chor aufgedeckt, indem er Tartini als Lehrer für Paganelli in Anspruch nimmt. Folgende Überlegungen lassen ein solch persönliches Verhältnis als durchaus glaubhaft erscheinen. Zunächst zeigen Handlung und Tendenz des Stückes wie auch der Inhalt der Textbuchvorrede des „Figliuol prodigo" die Mitglieder der „Accademia dei Dilettanti" im Lichte einer spezifisch religiösen Einstellung; eine direkte Abhängigkeit von der Einflußsphäre des Santo ist also durchaus im Bereich der Möglichkeit. Und dann — das ist der triftigere Grund — finden sich auf dem Paganellischen Konzert, das die Untersuchung im zweiten Teile dieser Arbeit unzweifelhaft als Schülerarbeit erkennt, Notizen von Tartinis Hand, und zwar:

1. Das Thema des bei *Tebaldini*[24]) sub 2 angeführten E-Dur-Konzertes in anderer Tonart (B-Dur) und anderer Fortspinnung als im Paduaner Original (zwei Abschnitte zu 10, respektive 11 Takten).

2. Ein zweiteiliger Sonatensatz für ein Sopraninstrument und Baß (1. Teil 60, 2. Teil 80 Takte) mit folgendem Anfang: [1]

3. Auf musikalische Formspekulationen bezügliche Rechnungen: 252

64 und 13 : 110 = 8

316

Padova (14./15. Jahrhundert), *Gratiosus da Padova, Malatigni* (15. Jahrhundert), Onofrio *Antenori*, Antonius *Stringarius*, Pietro *Vermigli, Annibale Padovano*, Domenico *Lauro*, Giulio Cesare *Barbetta*, Giulio *Renaldi*, Jacopo *Corfini*, Luigi *Pace*, Giovanni Maria *Radino*, Bartolomeo *Faveretto*, Oliviero *Ballis*, Tomaso *Boldon* (16. Jahrhundert), Hortensio *Perla*, Giulio *Radino*, Nicolo *Legnane*, Roberto *Sasso*, Francesco *Colombini*, Giovanni Battista *Bassani* (17. Jahrhundert), Gioacchino *Cocchi*, Giovanni *Ferrandini*, Francesco *Orologio*, G. Ant. *Banner*, Giuseppe *Saratelli*, Giuseppe Nicolo *Albertis*, Guglielmo *d' Ettore*, Giuseppe *Calegari*, Giuseppe *Farinelli* und *Gaetano Valeri* (18. Jahrhundert), abgesehen von den zahlreichen berühmten Sängern, Instrumentalisten (Giovanni Battista *Fontana*) und Instrumentenbauern (Bartolomeo *Christofori*).

[24]) S. 142.

wie sie sich in den Paduaner Tartini-Autographen auf Schritt und Tritt finden.

Ist hieraus zu schließen, daß Tartini zu unserem Komponisten in einem persönlichen Verhältnis stand, also wohl dessen Lehrer war, so bestätigt diese Annahme auch die innere Faktur des Konzertes und man wird sich eher Tebaldinis Vermutung anschließen, als Andreas Mosers Gegenargumentation[25]), der lediglich aus der Kenntnis des späten Paganellischen op. XIII heraus Tebaldinis Anschauung mit der Begründung anzweifelt, dieses op. XIII sei „höchstens als angenehme Gesellschaftsmusik einzuschätzen" und es gemahne „nichts darin ... an den erlauchten, ihm zugeschriebenen Lehrer". So zutreffend die Charakteristik des op. XIII als Gesellschaftsmusik ist, so wenig vermag die Schlußfolgerung zu überzeugen. Einmal ist das hervorstechendste Stilmerkmal Tartinis keineswegs der hohe, erlauchte Ernst, wie aus Mosers Darstellung gefolgert werden könnte[26]), und dann erweisen sich auch verbürgte Schüler Tartinis als Vertreter des galanten Stils, wie zum Beispiel der Münchener Hofmusiker Johann Georg *Holzbogen*[27]) oder der Böhme Anton *Kammel*[28]). Im übrigen verliert die Frage, die wir immerhin mit größter Wahrscheinlichkeit im positiven Sinne beantworten dürfen, an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß Paganelli nicht als Virtuose aus Tartinis Schule gegangen ist[29]).

---

[25]) Vergl. Einleitung, S. 6.

[26]) Obige Behauptung stützt sich auf eingehende Studien im Archive der Capella Antoniana zu Padua. Maestro Oreste *Ravanello* und Bibliothekar P. Luigi *Guidaldi* bin ich für freundliche Förderung zu bestem Dank verbunden.

[27]) Werke in der Münchener Staatsbibliothek: Sinfonia a 4, Trio a 2 Viol. e Vcl. und Notturno a 2 Viol. e Basso.

[28]) *A. Moser*, S. 415: „Was ich von ihm kenne — 12 Streichquartette, einige Triosonaten und Geigenduos — ist nur angenehm klingende und zu spielende Liebhabermusik."

[29]) Die Zusammenstellungen bei *Wasielewski* (S. 145 und 151) und *A. Moser* (S. 269) ergänzend, seien als weitere *Tartini-Schüler* genannt: Bernardo *Angelini*, Johann Heinrich *Eiselt*, Aloisio Lodovico *Fracassini*, Joh. Bapt. *Hunt* (Moser nennt S. 319 irrtümlich dessen Vater Franz Schüler Tartinis, im Gegensatz zu *Wasielewski*, der S. 313 den Bruder Karl Schüler Tartinis sein läßt; vergl. *Engländer*, a. a. O. S. 20), indirekt Giovanni Felice *Mosell*, Joh. Gottl. *Naumann*, Andrea degli Almeri *Roberti* und Anders *Weström*.

Im Jahre 1732 debutierte Paganelli auch im Teatro S. Angelo zu *Venedig* mit dem Dramma per musica „La caduta di Leone", nach Zeitbrauch in der weniger exponierten Herbststagione[30]); als Intermezzo wurde „Il vecchio pazzo in amore" gegeben. Zweite Herbstoper dieses Jahres war zu S. Angelo *Albinonis* „L'Ardelinda[31])". „In der Zeit ... bemühte sich die venetianische Oper, den entschwundenen Glanz noch einmal zu beleben, suchte die Dichtungen des Minato wieder hervor, bevorzugte unter den Komponisten Albinoni und Vivaldi als Vertreter des alten Stils, neben ihnen eingeborne Anfänger, von denen aber nur Galuppi einschlug"; mit diesen Worten charakterisiert Hermann *Kretzschmar*[32]) die erste Hälfte der Dreißigerjahre des 18. Jahrhunderts in musikalischer Beziehung. Als „junge Anfänger" nennt uns *Wiels* aufschlußreicher „Catalogo" außer *Galuppi,* dem späteren erfolgreichen Vertreter der Opera buffa, dessen Mitschüler bei Antonio Lotti Giovanni Battista *Pescetti,* Bartolomeo *Cordans,* Antonio *Galeazzi* u. a. In ihnen sind mit die Wegbereiter der großen Hasseschüler, der sogenannten Reformneapolitaner *Perez, Terradellas, Majo, Jommelli* und *Traetta* zu erblicken und es ist für das venezianische Opernleben dieser Tage charakteristisch, wenn Altmeister Albinoni, der „Dilettante Veneto[33])", und neben ihm unser junger „virtuoso dilettante di Padova", wie er sich auf den venezianischen Textbüchern nennt, das Repertoire der Herbststagione zu St. Angelo bestreiten. Paganellis venezianischer Erstling hatte wohl Erfolg: S. Angelo betraut ihn im nächsten Jahre 1733 mit der Vertonung der Karnevalsoper „Tigrane[34])"; als zweite Karnevalsoper wurde zu S. Angelo *Galuppis* „Argenide" mit dem Intermezzo „Cinestra e Lichetto" gegeben[35]). Textdich-

[30]) *Chrysanders* Kritik von Wiel's „Catalogo ...", S. 111.

[31]) Vergl. *Wiel,* Nr. 326 und 327. Die Darsteller von „La caduta di Leone": Gregorio *Babbi,* Virt. di S. A. R. di Toscana (Leone), Pietro *Maurigi* (Costante), Maria *Mangani* (Irene), Stella Fortunata *Cantelli-Mariani* (Cloro).

[32]) Vorwort von D. D. T., VIII, S. IX.

[33]) *Schering,* „Geschichte des Instrumentalkonzerts", S. 77.

[34]) *Wiel,* Nr. 336. Darsteller: Teresa *Peruzzi,* detta la Denzia (Berenice), Gregorio *Babbi* (Artamene), Giovanna *Guaetta* (Ercena), Anna Maria *Mangani* (Linceste), Angelo Maria *Monticelli* (Tigrane), Stella Fortunata *Cantelli-Mariani,* di Bologna (Rusteno).

[35]) *Wiel,* Nr. 337.

ter und Komponist scheinen diesmal eine rasche Arbeit geleistet zu haben: *Vitturi* teilt wenigstens im Textbuchvorwort entschuldigend mit, er sei genötigt gewesen, das Buch in fünf Tagen fertigzustellen[36]). Wenn anders wir dieses Bekenntnis nicht als eine der zeitüblichen Librettisten-Großsprechereien werten wollen, so läßt sich daraus schließen, daß diese „Tigrane" einen Mißerfolg einbrachte, der wiederum Paganelli bestimmt haben mochte, mit einer italienischen Operntruppe über die Alpen nach unserem Norden zu ziehen, dessen zahlreiche Fürstenhöfe in jenen Tagen einen italienischen Musiker von Art stets willkommen hießen.

1733 taucht nämlich Paganelli als Clavecinist der Operngesellschaft des Prinzipals Anton Maria *Peruzzi* zu *Augsburg* auf. Dieser Peruzzi ist keine unbekannte Persönlichkeit in der italienischen Operngeschichte Deutschlands. 1724 war er vom Grafen Anton von Sporck, dem eifrigen Förderer der Musik in Böhmen[37]), nach *Prag,* beziehungsweise *Kocksbad* berufen worden und hatte im nächsten Jahre die Leitung der unter dem Protektorate schlesischen Adels in *Breslau* errichteten Oper übernommen[38]). 1728 befindet sich Peruzzi in *Brüssel* und *Frankfurt*[39]), später wohl dann in *Wien*[40]), 1733 versucht er in der freien Reichsstadt *Augsburg* sein Glück.

Augsburg hat nicht — wie die Handelsmetropolen Nürnberg und Hamburg — zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine bodenständige Oper zu eigen. Es hängt dies mit der Entwicklung zusammen, die das Theaterwesen daselbst durchmachte, die wiederum eng mit der des Meistergesanges verknüpft ist[41]). Seit der Mitte

[36]) Vergl. *Sonneck,* S. 1074.

[37]) Vergl. *Steinhard,* „Zur Musikkultur Böhmens im galanten Zeitalter", S. 30 ff.

[38]) Vergl. *Borcherdt,* „Geschichte der italienischen Oper in Breslau", S. 18 ff. An Hand dieser Arbeit lassen sich *Robertis* Ausführungen gegen die Notiz bei *Fétis* über die Sängerin Anna Maria *Peruzzi* unterstützen. (Vergl. *Roberti,* „La musica in Italia nel secolo XVIII", S. 716, Anm. 3): Fétis gibt irrtümlich das Jahr 1725 für die Berufung Peruzzis nach Prag an. In *Borcherdts* Personalverzeichnis der Breslauer Opernspiele (S. 45) findet sich nirgends der Name Anna Maria *Peruzzi,* Primadonna war vielmehr Maria *Giusti.*

[39]) *Nagel,* „Deutsche Musiker des 18. Jahrhunderts etc.", S. 71.

[40]) Vergl. Anhang, S. 174.

[41]) *Witz,* „Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg", S. 11 ff.

des 16. Jahrhunderts hatten sich die Meistersinger neben der Pflege des Gesanges auch der Schauspielkunst zugewandt, angeregt wohl durch Gastspiele englischer Komödianten, die nachweislich in Augsburg agierten[42]). Bald fand man an dieser Tätigkeit mehr Vergnügen als an der Pflege des Gesanges und wie diese einerseits immer mehr in Verfall gerät, so gewinnt das Schauspielen anderseits immer mehr an Boden: um 1650 ist die Umwandlung der Meistersingerzunft in eine „privilegierte Schauspielergesellschaft[43])" vollzogen. Auf die Komödiantentätigkeit allein ist nun die Aufmerksamkeit gerichtet und eifersüchtig wachen die Vorsteher der Zunft über die Wahrung ihrer Privilegien. Seit 1698 ist den Meistersingern der Montag als privilegierter Spieltag eingeräumt, die Entschädigung, welche fremde Schauspielertruppen zu entrichten haben, wollen sie an diesem Tage spielen, wird in Dekreten von 1723 und 1733 bestimmt[44]). Die ansässigen Vertreter des Theaterwesens in Augsburg standen mit ihrer konservativen Einstellung allem, was von außen kam, mißgünstig, wenn nicht gar feindselig gegenüber. Augsburg kam unter solchen Umständen als Pflanzstätte der neuen Kunstgattung, der Oper, nicht in Betracht. Im unaufhaltsamen Verfall, dem die einst mächtigste Stadt Süddeutschlands seit dem Dreißigjährigen Kriege überantwortet war, verlor Augsburg auch immer mehr seine Bedeutung als deutsches Kulturzentrum. Wo waren die Zeiten, da ein Hans Leo *Haßler,* ein Gregor *Aichinger,* ein *Gumpeltzhaimer* daselbst wirkten? Nach dem blühenden Leben in Fuggerschen Musikkammern hatte die Musik im bescheidenen Rahmen bürgerlicher Hausveranstaltungen eine Heimstätte gefunden. Laute, „doch auch schon Klavier und Flügel[45])" wurden um die Wende des 17. Jahrhunderts von zahlreichen gebildeten Dilettanten gespielt, „meistens für sich und selten mit anderen Instrumenten begleitet. Von öffentlichen und vollstimmigen Konzerten wußte man noch nichts". So hatte Augsburg erst spät die künstlerische Errungenschaft des 17. Jahrhunderts kennengelernt.

[42]) Krauß, „Die Englischen Komödianten im heutigen Württemberg", S. 91 und 93.

[43]) *Leher,* „Die Meistersinger zu Augsburg (1500—1772)", S. 51.

[44]) *Leher,* a. a. O. S. 54.

[45]) *Stetten,* „Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg", S. 543/44.

1690 weilte die ganze kaiserliche Hofkapelle in Augsburg, wo Opern und Ballette aufgeführt wurden[46]). 1697/98 brachte Joh. Sigism. *Kusser* die deutsche Oper dorthin[47]). Seit diesem Gastspiele war keine auswärtige Operntruppe in Augsburg zu Worte gekommen. 1685 hatte ein Italiener *Nanini* mit seiner Gesellschaft Komödien in italienischer Sprache daselbst gegeben[48]), im neuen Jahrhundert stellt sich mit der italienischen Oper als erster unser Anton Maria Peruzzi ein, der unterm 15. Jänner 1733 um Spielerlaubnis für drei Monate einkommt[49]).

Über Paganellis persönliche Schicksale in Augsburg vermochten eingehende Archivforschungen[50]) nichts zutage zu bringen. Die Bekanntschaft mit deutscher Instrumentalmusik, der Cassationenliteratur mit ihrer Verquickung französischer und süddeutsch-volkstümlicher Elemente[51]), waren für den späteren Vertreter eines galanten oder — um mit *Quantz* zu sprechen — „vermischten" Stils sicher von Bedeutung. *Stetten* konstatiert ja um die Jahrhundertwende das Überhandnehmen des „französischen Geschmacks" in Augsburg, man höre nichts als Tänze, und die Stadtpfeifer stellten allein beim Tanze „und etwan bey leicht gesezten Serenaden, mit blasenden Instrumenten" (Cassationen!) ihren Mann. Anderseits aber mag ihm auch die neuere Kantatenliteratur und speziell das Werk *Telemanns* Anregung geboten haben, die gerade in Augsburg durch David *Kräuter,* seit 1713 Kantor bei St. Anna, „ein Mann, eben nicht von besonderem Genie, wohl aber von großem Fleiß und lobenswürdigem Eifer[52])", einen rührigen Förderer hatte. Kräuter brachte nach Stettens Zeugnis für das Musikleben von Augsburg eine „neue

[46]) Vergl. „Das hoch-beehrte Augsburg", Augsburg bey Koppmeyer 1690, ferner den Beitrag zur Augsburger Musikgeschichte in der ungedruckten Münchener Dissertation „Joh. Jakob Scheiffelhut" von Ludwig Gerhäuser. Den Hinweis verdanke ich Herrn Privat-Dozenten Dr. G. Fr. *Schmidt.*

[47]) *Scholz,* „Joh. Sigism. Kusser", S. 33 ff.

[48]) Meistersinger-Akten des Augsburger Stadtarchivs, Fasz. III, Prod. 55.

[49]) Vergl. die eingehende Schilderung des Peruzzischen Aufenthaltes im Anhang dieser Arbeit.

[50]) An dieser Stelle erlaube ich mir Herrn Dr. N. *Wiedemann,* Direktor des Augsburger Stadtarchivs, für wiederholte freundliche Förderung meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

[51]) *Sandberger,* „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts", S. 237.

[52]) *Stetten,* a. a. O. S. 544.

Epoche", indem er sich ein tüchtiges Orchester heranbildete und mit Hilfe dieses Apparates selbst gesammelte Kantaten deutscher Meister, vornehmlich aber Telemanns, zur Aufführung brachte. Auch hatte er im Jahre 1712 ein „öffentliches Konzert" — also Augsburgs erstes Collegium musicum im 18. Jahrhundert, mit dem später Leopold *Mozart* und sein großer Sohn in Verbindung traten[53]) — begründet, in dem zahlreichen Virtuosen Gelegenheit geboten wurde, sich hören zu lassen. Bedenken wir, daß auf diese Weise im Jahre 1734 gleichzeitig drei Collegia musica in Augsburg tätig waren[54]) (bei einer Gesamteinwohnerzahl von 36.000)[55]), so können wir der Vorliebe des Augsburger Publikums für Musik unsere Achtung nicht verwehren, einer Vorliebe, die ja auch von *Stetten*[56]) bezeugt ist.

Im übrigen wurde dem Augsburger Aufenthalt unseres Komponisten bisher zweifelsohne größere Bedeutung beigemessen, als ihm tatsächlich zukommt[57]). Vermutlich weilte er nur zwei Jahre in Augsburg; sicher besuchte er anläßlich des Peruzzischen Gastspiels[58]) auch *München.*

Ludwig *Schiedermairs*[59]) Annahme zufolge kam Paganelli im Jahre 1735 nach *Bayreuth.* Diese Annahme fußt auf Notizen in der Korrespondenz der Markgräfin Sophie *Wilhelmine von Bayreuth* mit ihrem Bruder, dem damaligen Kronprinzen, späteren großen König von Preußen, *Friedrich.* Das betreffende Schreiben

---

[53]) *Seifert,* Vorrede zu D. T. B., IX/2, S. XXX ff.

[54]) Vergl. Anhang, S. 173 f.

[55]) *Werner,* „Geschichte der Stadt Augsburg", S. 338.

[56]) A. a. O. S. 553.

[57]) Schuld daran ist *Gerbers* unpräzise Ausdrucksweise. Nachdem er nämlich mitgeteilt hat, daß sich Paganelli im Jahre 1733 mit einer italienischen Operngesellschaft in Augsburg befand, fährt er fort: „*Wo* (d. i. zu Augsburg) er sowohl vor dem Theater als in dem 1734 wöchentlich zwei- bis dreimal daselbst gehaltenen Collegio musico den Flügel spielete und nachfolgende Opern in Musik setzte ..." Es folgt die Aufzählung der Gerber bekannten Opern bis zur „Engelberta" von 1743. Logischerweise müßte sich Paganelli demnach bis 1743 in Augsburg aufgehalten haben. Und wirklich ist auch in *Weitzmann-Seifferts* „Geschichte der Klaviermusik", S. 430, zu lesen: „Im Jahre 1733 kam er mit einer italienischen Operngesellschaft nach Augsburg; hier scheint er eine ganze Reihe von Jahren gelebt und gegen 1758 gestorben zu sein (sic!)."

[58]) Vergl. Anhang, S. 172.

[59]) „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus", S. 101.

ist undatiert und Schiedermair stützte sich wohl — bei dem völligen Mangel an Bayreuther Rechnungsakten aus dieser Zeit[60]) — in erster Linie auf *Gerbers* Angabe, derzufolge Paganellis Aufenthalt in Augsburg 1734 beendet wurde. Im Mai 1735 war der Gemahl Wilhelmines, *Friedrich III.*, zur Regierung gelangt und nun konnte diese feinsinnige Frau, der Musik, Lektüre und Besitz von Kunstwerken Lebensbedingungen waren[61]), an die Verwirklichung ihrer künstlerischen Pläne schreiten. So wäre es in der Tat nicht unwahrscheinlich, daß Paganellis Berufung nach Bayreuth mit diesem Regierungswechsel zusammenhing. Die neue Ausgabe des Briefwechsels zwischen Friedrich dem Großen und seiner Schwester[62]) datiert jedoch das Schreiben, in dem Paganellis Ankunft in Bayreuth gemeldet wird, *„Mitte März 1737"*, und dieses Datum wäre demnach als das richtige anzusprechen. Hiefür kann noch folgender Umstand geltend gemacht werden: 1736 weilt Johanna Paganelli — und wohl auch ihr Mann[63]) — in *Rheinsberg*, wo sie die Bekanntschaft des preußischen Kronprinzen *Friedrich* machte, und Juni bis August des Jahres finden wir sie in *Braunschweig* (vergl. S. 24). In dem vorerwähnten Schreiben berichtet nun Wilhelmine ihrem Bruder, daß Paganelli letzteren schon kennengelernt habe (vergl. S. 23), dies also dürfte vermutlich in Rheinsberg oder Braunschweig geschehen sein, was wiederum für die Datierung der Briefausgabe (Mitte 1737) spricht. Wir begeben uns zunächst mit Paganelli nach *Bayreuth*.

Unter der Regierung *Friedrich Karls*, des bisherigen Bayreuther Landesherrn, der mit finanziellen Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen hatte, war es daselbst nach einem Dezennium froher Operntätigkeit hamburgisch-venezianischen Zuschnitts[64]) recht

---

[60]) *Märcker*, „Nachrichten über die Schicksale etc.", S. 15 ff.

[61]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 96.

[62]) „Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth", Bd. I, S. 352.

[63]) Freundliche Auskunft des Herrn Privatdozenten Dr. Gust. Fr. *Schmidt* aus einem noch unveröffentlichten Briefe der braunschweigischen Herzogin *Philippine Charlotte*, der Schwester Wilhelmines von Bayreuth, an ihre Mutter vom 9. September 1737. Es geht aus diesem Schreiben nicht eindeutig hervor, ob auch Paganelli in Rheinsberg und Braunschweig mit anwesend war (es heißt von ihm nur: „ihr Gatte komponiert ziemlich hübsch"), doch ist dies wohl mit gutem Grunde anzunehmen.

[64]) Vergl. *Schiedermair*, a. a. O., S. 27—92.

still geworden, wenngleich Musik und Theaterspiel vom Hofe nicht völlig verbannt blieben. Nur im beschränkten Maße aber konnte die preußische Königstochter nach ihrem Einzug als bayreuthische Erbprinzessin (1731) künstlerischen Passionen huldigen und aus den bescheidensten Anfängen heraus mußte sie die Grundlagen für die später berühmte Bayreuther Hofkapelle schaffen. Zur selbständigen Macht gelangt, öffnete dann Wilhelmine — ihrem Geschmacke entsprechend[65]) — der italienischen Musik die Pforten ihres Hauses: Ins Jahr 1737 fällt die Reorganisation der Kammermusik[66]) und das Eintreffen einer „Italienischen Caravane" — um mit der Markgräfin zu sprechen[67]) — worunter sie wohl *Paganelli* und seine Frau *Johanna*, Giacomo *Zaghini* und die Primadonna Margaritha *Furiosa* meint. Nun war die Basis für musikalische Darbietungen größeren Stils gegeben: bereits im nächsten Jahre 1738 bringt man in Bayreuth drei Bühnenwerke heraus[68]), siegreich erobert sich die italienische Oper den Bayreuther Hof, bis sie mit dem Einzug einer neuen italienischen Truppe (1740) zur absoluten Macht gelangt[69]).

„Unsere Musik ist prachtvoll, wir haben seit einigen Tagen Sgr. Paganelli mit seiner Frau bei uns . . .", heißt es in dem oben zitierten Brief der Markgräfin[70]), aus dem unverkennbare Freude über den Zuwachs der Hofkapelle spricht. Der künstlerische Wirkungskreis des neuen Hofkompositeurs erstreckte sich nach verschiedenen Richtungen hin. Angestellt wurde er als „Cammer-Capellmeister Ihro Hoheit der Regierenden Frau Markgräfin von Brandenburg-Culmbach und Bayreuth[71])", auf der Taufbescheinigung seines Sohnes[72]) heißt er „Kammer-Musik-Meister" und in den Bayreuther Schatullrechnungen[73]) sowie in den Culm-

[65]) Vergl. *Schenk*, „Zur Musikgeschichte Bayreuths", S. 67.

[66]) *Fester*, „Markgräfin Wilhelmine und die Kunst am Bayreuther Hofe", S. 151.

[67]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 103.

[68]) *Schenk*, a. a. O. S. 66.

[69]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 113.

[70]) Vergl. S. 20/21.

[71]) Braunschweiger Textbücher zu „L' Asilo d' Amore", „Tirsi" und „Farnace".

[72]) Vergl. S. 38, Anm. 132.

[73]) *Schenk*, a. a. O. S. 59/60.

bacher Adreß- und Schreibkalendern[74]) bloß „Cammermeister". Dies scheint der offizielle Titel Paganellis in Bayreuth gewesen zu sein während seines Wirkens neben dem *Kapellmeister* Johann *Pfeiffer*. Ob ihm derselbe gleich bei seiner Anstellung verliehen wurde, steht nicht fest: auf dem Braunschweiger Textbuch zu „Artaserse" von 1737 nennt er sich „Meister der berühmten Accademie dei Geniali in Padua". Als markgräflich bayreuthischer Kammermusikmeister hatte nun Paganelli in erster Linie die Musikbedürfnisse der Hofkapelle durch fleißige *Kompositionstätigkeit* zu befriedigen. Hiebei standen ihm auch Kapellmeister *Pfeiffer* und die komponierenden Hofmusici *Döbbert, Falckenhagen, Kleinknecht* und *Leuthardt*, auf deren Schaffen im Folgenden einzugehen sein wird, zur Seite, und ferner wurde der Materialbestand durch Kauf und Tausch ergänzt[75]). Nebstdem begegnen wir Paganelli auch als *Dirigenten* und erfahren aus Wilhelmines Korrespondenz, daß er sich dieser Aufgabe mit Geschick entledigte[76]) und überdies bewährt sich unser Mann als *Gesangspädagoge* der Markgräfin. Seine Stimme ist nach Wilhelmines Zeugnis nicht schön, seine Methode jedoch glänzend. In vier Monaten werde er die Stimme der Markgräfin hergestellt haben — versichert der Maestro — nicht ohne eine Schmeichelei für den preußischen Kronprinzen einfließen zu lassen, den kennenzulernen er schon die Ehre gehabt habe: Bruder Friedrich besitze eine ebenso gute Stimme wie *Graun*, beteuert er der Markgräfin. Ein Monat später berichtet dann Wilhelmine[77]), daß sich ihre Stimme „an Paganelli zu bilden" beginne. Über dessen Kompositionen ist sie des Lobes voll, sie findet sie voll Geschmack und auch in späteren Briefen stellt sie Paganelli nur das günstigste Zeugnis aus. Dieser scheint demnach allen Anforderungen im vollen Maße gerecht geworden zu sein, wiederholte Gunstbezeugungen des Markgrafen, über die noch zu berichten sein wird, bestätigen dies gleichwie die Tatsache, daß Paganelli mit einem Gehalt von 160 Gulden der bestbezahlte Hofangestellte zu Bayreuth überhaupt ist[78]).

[74]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 110.
[75]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 102 und 104 und *Schenk*, a, a. O. S. 66.
[76]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 106.
[77]) *Briefe* „Friedr. d. Gr. u. Wilh. v. Bayr.", S. 354.
[78]) *Schenk*, a. a. O. S. 61.

Nicht der gleichen Beliebtheit konnte sich Paganellis Gattin *Johanna* erfreuen, von deren Existenz uns der oben zitierte Brief die erste Nachricht gibt und die Sängerin war. Wilhelmines divergierenden Angaben zufolge hatte sie einen Mezzosopran[79]) und „eine sehr schöne Stimme", wenngleich nicht die treffliche Methode ihres Mannes. Später (5. April 1737) nennt sie Wilhelmine nicht sehr musikalisch, glaubt, daß sie „gar keine Stimme habe" und daß sich der Markgraf aus ihr nichts mache[80]). *Philippine Charlotte* von Braunschweig (vergl. S. 21, Anmerkung 63) äußert sich über Johanna Paganelli, daß ihre Stimme nicht schön sei, aber ihre „manieres" wären ziemlich hübsch. Übrigens scheint Paganellis Gattin den Anlaß zum späteren Bruch mit Bayreuth gegeben zu haben. Angestellt ist sie in Bayreuth seit Mitte 1738 mit einem Vierteljahrsgehalt von 80 Gulden[81]). 1736 sang sie in der Sommermesse in *Braunschweig;* die drei Opern dieser Stagione waren *Grauns* „Sancio", *Caldaras* „Semiramis in Antiochia" und Francesco *Contis* „L'Issipile". In welcher der drei Opern Madame Paganelli auftrat, läßt sich nicht angeben[82]), vermutlich weilte auch mit ihr Giuseppe Paganelli in Braunschweig (vergl. S. 21).

Ein Blick auf das Personalverzeichnis der Bayreuther Hofkapelle von 1738[83]) zeigt, welch verhältnismäßig großer Orchesterapparat damals schon bestand und daß es an guten Gesangskräften keinen Mangel hatte. Unter diesen vier Sängern und 17 Instrumentalisten nehmen namentlich diejenigen unser Interesse in Anspruch, welche als Komponisten die Vertreter der Bayreuther Lokalproduktion darstellen.

Johann Pfeiffer wurde am 1. Jänner 1697 zu *Nürnberg* geboren und „hat daselbst bey verschiedenen Meistern die Violin excoliret". Er studierte an den Universitäten in *Halle* und *Leip-*

[79]) *Briefe,* S. 352 und *Schiedermair,* a. a. O. S. 101: „Seine Frau singt Sopran und Alt..."

[80]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 104 und *Briefe,* S. 354.

[81]) *Schenk,* a. a. O. S. 61.

[82]) Diese Angaben verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Privatdozenten Dr. Gustav Friedrich *Schmidt;* die Komponisten der beiden letzteren Opern stehen nicht fest, nach Dr. Schmidts Vermutung waren es Caldara und Conti.

[83]) *Schiedermair,* S. 110 und *Schenk,* a. a. O. S. 60/61.

zig und weilte dann „als ein Passagier" ungefähr ein halbes Jahr zu Schlaitz beim Grafen *Heinrich XI.* von *Reuß*. 1720 kam er als Violinist an den Hof *Ernst Augusts* nach *Weimar* und avancierte am 1. Jänner 1726 zum Konzertmeister. Vom 4. August 1729 bis „fast zu Ende Monats Januarii 1730" ist er mit seinem Herzog auf Reisen in *Holland,* den *Niederlanden* und *Frankreich. Walther*[84]), dem obige Daten entnommen sind, sagt 1732 von Pfeiffer: als Konzertmeister „contentiret er jetzo so wohl mit seinem ungemeinen Spielen, als vortrefflicher Composition nicht allein die hohen Herrschafft, sondern auch Kenner und Liebhaber auf's höchste". Doch muß er schon früher Vorzügliches als Virtuose geleistet haben, wie das Lobgedicht des 1723 verstorbenen schlesischen Dichters Joh. Christian *Günther* bezeugt[85]). 1734 kam Pfeiffer als Kapellmeister nach *Bayreuth,* nachdem sich die Verhandlungen hierüber einige Zeit hingezogen zu haben scheinen. Am 2. Mai 1732 schreibt *Friedrich* an *Wilhelmine* von Nauen aus[86]):

„Wir exerzieren hier auf Teufelholen, aber manchmal finden wir bei den Musen Erholung von den Anstrengungen des Mars. Pfeiffer, einer ihrer Jünger, war hier und hat mit mir gespielt. Aber ihm fehlt Grauns Bogenstrich, und seine Adagios sind nicht sehr rührend. Ich werde bei ihm eine Komposition für das Cembalo bestellen und sie Dir schicken."

Unterm 27. Oktober 1733 schreibt Wilhelmine an Friedrich[87]): „Wir leben hier zufrieden wie die Könige und haben fast täglich Ball und Musik. Pfeiffer kommt her; ich will sehen, daß ich ihn bis zu Deiner Ankunft festhalten kann."

Und am 5. Dezember 1733[88]): „Pfeiffer ist hier; ich finde ihn hervorragend in den Adagios, aber Graun hat einen schöneren Ton und spielt die Allegros besser. Bis auf die Solos, in denen er nicht viel leistet, sind seine Konzerte reizend und von ganz neuem Geschmack. Wir werden wohl versuchen, ihn zu gewinnen."

Am 2. Mai 1734 heißt es dann[89]): „Die Musik macht mir gar keine Freude mehr, seit Benda fort ist; denn ich höre nichts Gutes mehr. Pfeiffer spielt

---

[84]) Musikalisches Lexikon, S. 475.

[85]) Im Anhang dieser Arbeit wiedergegeben. Vergl. dazu *Baron,* „Untersuchung des Instruments der Lauten", Vorrede, fol. 5, Anm.

[86]) *Briefe,* S. 92.

[87]) *Briefe,* S. 166.

[88]) *Briefe,* S. 183.

[89]) *Briefe,* S. 213.

jetzt mehr nach meinem Geschmack, nachdem er Benda gehört hat. Er gibt mir Unterricht im Komponieren ..."

Wie nun Wilhelmine in diesen Briefen lediglich den reproduzierenden Künstler Pfeiffer würdigt und von seinem Schaffen nur wenig Notiz nimmt (im Gegensatz zu *Paganelli!),* so scheint Pfeiffer in Bayreuth als Komponist anfangs nicht jene Anerkennung gefunden zu haben, die er wohl erwartete; er fühlt sich zurückgesetzt, repräsentiert sozusagen in seiner Person die altklassische Kunst, die immer mehr an Boden dem galanten italienischen Eindringling abgeben muß. So wenigstens ist am einleuchtendsten das Schreiben Wilhelmines aus Erlangen vom 28. April 1738[90]) zu erklären, in dem es heißt:

„Ich verbringe meine Tage mit dem Einstudieren der Oper ‚Dido' (von Paganelli). Sie ist sehr schön und die Dekorationen sind prächtig ... Unsere Musiker sind jetzt sehr vernünftig; es herrscht nicht mehr der geringste Zwist. Dir wünsche ich ein Gleiches für die Deinen. Unser Hauptkrakehler ist Pfeiffer, aber ein paar kräftige Vermahnungen werden ihn zur Vernunft bringen."

Betrachten wir daraufhin die wenigen erhaltenen *Werke*[91]) Pfeiffers, so findet sich das Gesagte überraschend bestätigt.

Die viersätzige *Sonate* für Violine, Oboe und Baß[92]) steht der Variationensuite in Form und Inhalt näher als der modernen Sonate. In der Geschlossenheit des motivischen Materials und der Stimmung, in der einheitlich kontrastlosen Fortführung des ersteren, deren treibende Kraft die Sequenz ist, im Fehlen aller galanten Würzen (lombardischer Rhythmus, Pauseneinkerbungen) läßt sie sich im wesentlichen als Angehörige des altklassischen d'un teneure-Stils leicht erkennen. „Altfränkisch" ist überdies die Notation des C-Moll als c-dorisch mit zwei vorgezeichneten B. Dem einteiligen Gravement folgt eine Art Konzertsatz, Allegro, in dem die Violine wiederholt mit $^1/_{16}$-Passagen zum Hauptgedanken (Tutti-Ritornell), dessen Träger die Oboe ist,

[90]) Briefe, S. 378. Auch hinsichtlich der Bezahlung (120 fl. vierteljährlich) mußte ja Pfeiffer hinter Paganelli zurückstehen. Vergl. *Schenk,* a. a. O. S. 60.

[91]) Im handschriftlichen Verzeichnis von Breitkopf 1761, p. 50, sind — nach *Eitner,* „Quellenlexikon", Bd. VII, S. 407 — 18 Ouverturen f. kl. Orch., 6 Partien f. versch. Instr. und 7 Violinkonzerte angezeigt.

[92]) Vergl. hiezu Thematischer Katalog.

kontrastiert. Das tonartlich kontrastierende Adagio ist dreiteilig mit Repetitionszeichen zwischen 1. und 2. Themeneinsatz, jedoch noch unsicher in der Modulation: der 3. Themeneinsatz erfolgt auf der Dominante. Zweiteilige Form mit Repetition weist das Schlußvivace auf. Die hervorragende Rolle, welche der Geiger Pfeiffer seinem Instrument gegenüber den beiden anderen zuweist, läßt die kecke Schlußwendung des 3. Satzes erkennen: [2]

Die beiden *Ouverturen* bestätigen das oben über Stil und Inhalt Gesagte. Cx. 712 ist ein typischer Vertreter der deutschen Orchestersuite, wie sie sich unter Lullis Einfluß entwickelte[93]: Französische Ouverture — Cantabile (dreiteilig, Themeneinsatz jedesmal auf Tonika) — Allabreve (Fugato) — Allegro (zweiteilig mit Repetitionszeichen; I. Teil zu zwölf Takten erweiterte Periode, Sequenzfortspinnung an den Themenvordersatz anschließend) — Menuett und Trio (zweimalige Wiederholung der achttaktigen Themenperiode auf V und I mit Repetitionszeichen vor V). Die Ouverture Cx. 711 nähert sich mit ihrer Dreisätzigkeit und wechselnden Tonalität der neapolitanischen Operneinleitung, in der Instrumentation steht sie im Zeichen des Concerto grosso. Die französische Ouverture bringt nach *Steffanischem* Muster[94] Trio-Episoden (Oboen, Flöten und Fagott) sowohl in der Grave-Einleitung (Thema im Trio, von den Streichern umspielt): [3], wie auch im fugierten Allegro.

In der einteiligen Aria cantabile wird das Thema mit stetem Alternieren von Bläsern und Streichern auf dem Modulationsweg I — Parallel-Moll — I fortgeführt; die vier Schlußtakte bringen das Thema, es liegt also eine der frühen Formen des Reprisenprinzips vor. Im Cantabile wird der siebentaktige Ritornellgedanke: [4], dessen Träger die Streicher sind, nach Art des Concerto grosso gegen das Thema (hauptsächlich von den Bläsern gebracht) ausgespielt, und zwar in regelmäßiger Abfolge:

T—R—T—R—T—R.

Vivaldis Konzertform ist für die beiden *Violinkonzerte* durchaus bestimmend. In der Thematik zeigt sich das 1726 datierte Konzert Cx. 710 der älteren, weniger plastischen *Albinonischen*

[93]) *Botstiber*, „Geschichte der Ouverture", S. 65 ff.

[94]) *Riemann*, „Agostino Steffani als Opernkomponist", a. a. O. S. XVIII.

Art[95]) verwandt, Cx. 709 hingegen weist in der „Verschlingung und Verlebendigung (Intensivierung) der Oberstimme[96])" bereits auf *Tartinis* Einfluß hin. Die Anfangssätze sind dreiteilig. Cx. 710 bringt im ersten Teil vier, im zweiten (Dominant) drei und im dritten Teil zwei Soloabschnitte. In Cx. 709 ist die Solobehandlung flächiger, die Abfolge lautet: T—S—T—S—(Wechselpartie T—S)—S—T. In den Solis ergeht sich die Violine in den beliebten virtuosen Dreiklangspassagen, Figurenwerk und Doppelgriffen[97]), wenngleich ohne überragende Schwierigkeit. In der kapriziöseren Figurengestaltung ist in Cx. 709 der Einfluß der Tartinischen Anregungen gegenüber Cx. 710 erkennbar: [5]

Der Mittelsatz von Cx. 710 hat dreiteilige Liedform:

T—S—T—S—T
I———V———I'

das Tutti ist ein kurzer Unisono-Gedanke (vergl. Themat. Kat.). Das Andante von Cx. 709 hingegen ist zweiteilig mit Repetition und beginnt in beiden Teilen mit Solo: S—T : S—T. Die Schlußsätze sind dreiteilig: T—S—T—S—T—S

I———V———I—'

in Cx. 710 zerfällt der erste Teil in zwei Abschnitte: T—S—T—S.

Der unverkennbare Stilwandel im Violinkonzert Cx. 709 zeigt also auch den in altklassischen Traditionen erwachsenen Pfeiffer unter dem Einfluß der mächtigen Welle Tartinischer Konzertproduktion. Die neue, galante Schreibart wurde ja in Bayreuth durch den persönlichen Geschmack der Markgräfin gefördert und war in dem Tartini-Schüler Paganelli autoritativ vertreten. Wenn sich ihr Pfeiffer in seinen späteren Werken auch anpaßt, so scheint er sich dem neuen Stil nicht restlos in die Arme geworfen zu haben. Darauf läßt wenigstens *Gerbers* Urteil[98]) schließen: „Man zählt ihn insbesondere zu den guten älteren Kirchenkomponisten. Er hat auch verschiedenes für Klavier geschrieben; mehr aber noch hielt man um 1750 auf seine Orchesterouverturen." Wir registrieren endlich die Aufführung der Oper „Das Unterthänigste Freudenopfer" zu Bayreuth am

[95]) *Schering,* „Geschichte des Instrumentalkonzerts", S. 88.
[96]) *Schökel,* „Johann Christian Bach", S. 27.
[97]) *Schering,* Einleitung zu D. D. T., XXIX/XXX, S. VII.
[98]) Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. III, S. 692.

10. Mai 1739[99]) sowie einer Kantate von seiner Komposition am 27. November des gleichen Jahres zu *Frankfurt*[100]). Pfeiffer starb, seit 1753 mit dem Titel „Hofrat" ausgezeichnet[101]), zu Bayreuth 1761[102]).

Der Kammerlautenist *Adam Falckenhagen*[103]) wurde am 17. April 1697 zu *Groß-Daltzig,* einem zwischen Leipzig und Pegau liegenden Dorfe, als Sohn des Schulmeisters Johann Christian Falckenhagen geboren. Von 1707 an genoß er durch acht Jahre den Unterricht eines Priesters zu *Knauthahn* bei Leipzig „in literis et musicis", besonders auf dem Klaviere und dann auf der Laute. Hierauf nahm er Unterricht bei „Hrn. *Grafen* zu Merseburg[104])", studierte später in *Leipzig* und weilte dann sieben Jahre zu *Weissenfels,* die letzten vier Jahre als „Cammermusicus und Lautenist in Seiner Hochfürstl. Durchl. Hertzog Christians Diensten" stehend. In dieser Zeit genoß er durch „etliche Monate" den Unterricht des berühmten Lautenisten Sylvius Leopold *Weiß* zu *Dresden* und hat sich auch „an verschiedenen Höfen umgesehen und hören lassen". Nach einem zweijährigen Aufenthalt in *Jena* kam er im Mai 1729 als Kammermusikus in die Dienste Ernst Augusts nach *Weimar.* Falckenhagen hielt sich also nur vorübergehend und als Lernender in Weissenfels auf und H. J. *Moser*[105]) zählt ihn nicht ganz mit Recht zu den „beneidenswerten Kräften" des *Weissenfelser* Hofes. Vielmehr entfaltete er eine reiche Kompositionstätigkeit erst in *Bayreuth,* wo wir ihn 1738 mit einem Quartalsgehalt von 67 fl. 30 kr. angestellt finden[106]). *Gerber*[107]) kennt ihn als Brandenburg-Culmbachischen Kammersekretär „um das Jahr 1758", nach *Lipowsky*[108]) starb er 1761.

Von Falckenhagens zahlreichen Kompositionen hat sich nur

[99]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 113.
[100]) *Israel,* „Frankfurter Concert-Chronik", S. 29.
[101]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 131.
[102]) *Gerber,* ebenda.
[103]) Folgende Lebensdaten nach *Walther,* „Musikalisches Lexikon", S. 239.
[104]) Wohl Joh. *Graf,* vergl. *Eitner,* „Quellenlexikon", Bd. IV, S. 329.
[105]) „Geschichte der deutschen Musik", Bd. II, S. 128 und 174.
[106]) Vergl. *Schiedermair,* a. a. O. S. 111 und *Schenk,* a. a. O. S. 60.
[107]) Tonkünstlerlexikon, S. 397.
[108]) Bayrisches Musiklexikon, S. 79.

verschwindend wenig erhalten. *Gerber*[107]) nennt als in Nürnberg erschienen: „Erstes Dutzend erbauungsvoller geistlicher Gesänge mit Variationen auf der Laute" — zwölf Lautensolis und zwölf Konzerte für Laute in vier Werken gedruckt — ferner eine große Menge Lautensachen im Ms. Im „Neuen Tonkünstlerlexikon" holt er „VI Sonatine da Camera a Liuto solo, op. 5 Nürnberg" nach. *Göhler*[109]) weist aus Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1736 bis 1748 acht Lautenwerke nach, und zwar vier Sammlungen von Sonaten (1736; op. 1 und 5, beide 1743; 1748), je eine Sammlung Menuette (1738) und Partiten (op. 2, 1743) und zwei Konzerte (op. 3 und 4, beide 1743). Aus Göhlers Verzeichnis ergibt sich für op. 2 die richtige Datierung „um 1743" entgegen *Eitners*[110]) „ca 1730". Von den bei Eitner aufgezählten Werken waren mir erreichbar:

1. Concerto solo für Laute in einem Lautenbuch der Staatsblibliothek Leipzig[111]),

2. Sechs Sonaten solo für Laute, op. 1, 1740.

Das dreisätzige *Konzert* (vergl. Themat. Kat.) bringt im ersten Satz dreiteilige Form mit Repetition und Reprise vom Hauptgedanken an, nur ist der Modulationsweg unklar: die Reprise beginnt wie zu Anfang des 3. Teiles mit dem modifizierten Hauptgedanken auf der *Dominante,* der Ablauf ist dann ähnlich wie in der Exposition: an den Hauptgedanken anschließend Sechzehntelfigurenwerk, präludienartig fortgesponnen.

Die Verwandtschaft des Hauptgedankens mit dem der C-Dur-Fantasie aus *Händels* „Suites de Pièces pour le Clavecin", Bd. IV von 1733 (Neudruck bei *Farrenc,* Le Trésor des Pianistes, Bd. 5) ist übrigens eklatant.

Dreiteilig ist auch der zweite Satz ohne äußere Teilung, der lombardisch rhythmisierte Hauptgedanke wird konsequent durchgeführt, nur im zweiten Teil tritt vorübergehend eine Sequenz-

[109]) „Die Meßkataloge im Dienste der Musikgeschichtsforschung", S. 334.

[110]) Quellenlexikon, Bd. III, S. 383 und 385.

[111]) Dasselbe trägt auf der ersten Seite den Namen „Rosani" und enthält außer Falckenhagens Konzert: 1. 20 Lautenstücke anonymer Herkunft. 2. Zwei siebensätzige Sonaten anonymer Herkunft. 3. Eine Übertragung der Arie „Non t' abbagli il Falso" aus *Hasses* „La Spartana generosa" (Dresden 1747, Text von *Pasquini*). 4. Eine sechs- und eine elfsätzige Partie des Dresdener Cammerlautenisten Johann *Kropffgans.* 5. Ein fünfsätziges Konzert desselben Autors.

kette von $^1/_{16}$-Figuren auf. Zweiter und dritter Teil beginnen mit dem umgekehrt rhythmisierten Hauptgedanken (lombardischer Rhythmus im ersten, $^1/_4$-Bewegung im zweiten Takt). Der Modulationsweg ist hier der normale I—V—I. Der dritte Satz gibt sich in seinem periodischen Aufbau als verkappter Tanzsatz zu erkennen, formal nähert er sich der *Scarlattischen Sonatenform:* mit Repetitionsteilung versehen, bringt er die konsequente Durchführung des Hauptgedankens, einen kontrastierenden Nebengedanken: [6] und erweiterte Reprise von diesem an.

Die *Dreiteiligkeit* herrscht auch in den *sechs Sonaten* vor, bei konsequenter Durchführung des Hauptgedankens, Repetition und Beginn jedes Teiles mit Hauptgedanken auf den Stufen I—V—I (Sonate I, 1, 3; II, 2; IV, 2, 3; V, 2, 3). In Sonate I, 2 und III, 3 beginnt der zweite Teil mit neuem Gedanken, letzterer gibt sich wie der Schlußsatz von Sonate I als verkappter Tanzsatz zu erkennen. Daneben begegnet uns *Zweiteiligkeit,* wobei der zweite Teil in der Regel stark vom ersten abweicht (Sonate II, 1, 3; IV, 1; V, 1; VI, 1), in Sonate III, 2 *Rondo*form mit zwei Variantecouplets[112]) auf Parallelmoll, respektive Dominante und folgender Proportionierung: Ritornell 18, Couplets 17, respektive 19 Takte. Bemerkenswert ist in zwei Fällen die direkte Herübernahme von Vokalformen: Sonate III, 1 ist zweiteilig mit Dakapovorschrift; der Schlußsatz von Sonate VI aber stellt eine regelrechte große Dakapoarie dar mit nach Thematik, Tonart und Takt kontrastierendem Mittelteil. Beide Teile wiederum haben die oben beschriebene Dreiteiligkeit, die Wiederholung des ersten Teiles ist durch Dakapovorschrift verlangt.

Die Faktur all dieser Stücke ist im wesentlichen nach Haltung, Melodik und Harmonik altklassisch, das treibende melodische Prinzip ist die Sequenz, man fühlt sich in die Welt Bachscher Präludien versetzt. Das ausgedehnte sequenzierende Spielen in Akkordpassagen und Arpeggios bringt es mit sich, daß die Formen geweitet und die korrespondierenden Teile bei Zwei- und Dreiteiligkeit meist sehr abweichend voneinander gestaltet werden. Der Satz ist überwiegend zweistimmig und homophon, vielfach auch drei- und vierstimmig und erhebt sich in den Schlußakkorden bis zur Sechsstimmigkeit. Interessant ist in Sonate IV, 2 die

[112]) Vergl. S. 96.

Durchführung der realen Zweistimmigkeit am Anfang (vergl. Themat. Kat.). Notiert sind diese Stücke in französischer Lautentabulatur für zwölfsaitige Laute[113]) mit einem Umfang von Kontra-A bis E″.

Den Typus des Hof-Gelegenheitskomponisten stellt Johann Daniel *Leuthard* dar. Nach *Walther*[114]) am 14. Juni 1706 als „eines Priesters Sohn" in *Heilsberg* oder *Heilsburg,* einem zwischen Rudolstadt und Remda liegenden Dorfe, geboren, studierte er 1723 bei dem Bach-Schüler Johann Kaspar *Vogler* zu *Weimar*[115]) Klavier, 1727 bei dem Rudolstädter Konzertmeister Johann *Graf*[116]) Violine und Komposition und kam 1730 als Notist in weimarische Dienste. 1735 wurde er Kammerdiener des Erbprinzen von *Rudolstadt*[117]), 1738 finden wir ihn mit einem Vierteljahrsgehalt von 50 fl. als Kammermusiker zu *Bayreuth* angestellt[118]), wo wir ihn bis zur Übernahme der Hofkapelle in *ansbachische Dienste (1764)* verfolgen können[119]). Nach Walther hatte Leuthard schon in Weimar „dann und wann einige pieces für die Hofbande" komponiert, um 1750 ließ er zu Erlangen vier Klavierwerke in Kupfer stechen[120]), von denen uns op. IV *„Sechs Partien für Klavier"* erhalten ist. Diese dreisätzigen Partien (vergl. Themat. Kat.) bringen fast durchwegs zweiteilige Tanzsätze mit nur schwachem Sonateneinschlag: der erste Teil ist gewöhnlich eine achttaktige Periode in der Gestaltung des zweiten Teiles zeigt sich dann der mehr oder weniger starke Einfluß der Sonatentechnik in Form von Sequenzketteneinschiebungen. Im Passepiede der V. Sonate wird zum Beispiel im zweiten Teil zwischen Vorder- und Nachsatz der Expositionsperiode ein wiederholter Sequenzviertakt eingeschoben. Im Rigaudon der VI. Partie folgt zu Beginn des zweiten Teiles auf die modifizierte Exposi-

[113]) Die zeitübliche Form des Instruments, vergl. das Titelkupfer von *Barons* „Instrument der Lauten".

[114]) Musicalisches Lexikon, S. 362.

[115]) Vergl. *Eitner,* Quellenlexikon, Bd. X, S. 132.

[116]) Ebenda, Bd. IV, S. 329.

[117]) *Gerber,* Neues Tonkünstlerlexikon, Bd. III, S. 226.

[118]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 111 und *Schenk,* a. a. O. S. 61.

[119]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 131, 150/151, 154.

[120]) *Gerber,* „Tonkünstlerlexikon", Bd. I, S. 802. *Fétis* (a. a. O. Bd. V, S. 289), datiert genauer: 1741—1755.

tionsperiode ein Sequenzsechstakt, hierauf wird durch Dakapovorschrift die Wiederholung des ersten Teiles verlangt (Einfluß der Vokalformen!) usw. Die *Rondos* bringen jedesmal zwei Variantecouplets von gleichem Umfang wie das Ritornell (achttaktige Periode), das erste auf V, das zweite auf Paralell-Moll. Wie im tonsprachlichen Ausdruck, so findet sich auch im Klaviersatz dieser Partiten ein Nebeneinander altklassischer und galanter Manier. Überwiegend ist der Satz noch zweistimmig, polyphon mit imitatorischem Stimmeneinsatz (Partie I, 2, 3; II, 1 bis 3; III, 2, 3; IV, 2; V, 1 bis 3; VI, 2, 3), daneben begegnen uns aber in den übrigen Sätzen rein homophone Gebilde mit den typischen Begleitformen der Galanteriemusik: Murkibaß (IV, 3), Albertibaß in Triolenbewegung (IV, 1) oder die beliebten Achteltrommelbässe. Zu beachten ist ferner ein Lieblingsgedanke der galanten Epoche (vergl. S. 77, 99 f.) in der Spielform des Sicilianos der III. Partie. Das gleiche Nebeneinander läßt sich auch in den Schlußbildungen beobachten: neben dem Lauten-Klavierschluß der französischen Klaviersuite: [7] kommt auch der „Komplimentierschluß" der galanten Epoche vor (vergl. S. 103).

Im Gegensatz zu den bisher aufgezeigten Bayreuther Lokalkomponisten gibt sich der Flötist und Kammervirtuose Christian Friedrich *Döbbert* in seinen sechs Sonaten für Flöte und bezifferten Baß, op. 1, die er „um 1759" zu Nürnberg stechen ließ[121]), als galanter Komponist von reinem Wasser zu erkennen. Nach *Gerber* war Döbbert zu *Berlin* geboren. Dem Briefwechsel zwischen Wilhelmine und Friedrich zufolge[122]) wurde er im Mai 1736 in *Bayreuth* angestellt, 1738 bezieht er als einer der bestbezahlten Musiker daselbst ein Vierteljahrsgehalt von 105 fl.[123]). Gerber berichtet, daß Döbbert ursprünglich zu den „größten Hoboisten seiner Zeit" gehört habe, auf Verlangen seines bayreuthischen Herrn jedoch das Instrument mit der Flöte vertauschen mußte und sich als Flötenlehrer des ersteren, den er bis zur Virtuosität brachte, wohl bewährte. 1763 wurde er mit den

[121]) *Gerber*, Tonkünstlerlexikon, Bd. I, S. 345.

[122]) Bd. I, S. 310 und 312.

[123]) *Schenk*, S. 60. Über sein Bayreuther Wirken vergl. ferner *Schiedermair*, S. 98 ff.

übrigen bayreuthischen Musikern in *Ansbacher* Dienste übernommen und starb daselbst um 1770[121]).

In Döbberts Flötensonaten herrscht nun die *dreiteilige* Form durchaus vor. Die drei Teile beginnen in der Regel mit dem Hauptgedanken (H), an den sich Sequenzketten in geringerer oder größerer Anzahl (S) schließen, zum Beispiel Sonate I, 2 : H + 3 S (40) : H + 6 S (48) + H + 2 S (26 Takte). Gleich gebaut sind Sonate II, 2, 3; III, 3; IV, 2; VI, 2. In Sonate III, 2 beginnt die Reprise, in Sonate VI, 3 die Durchführung gleich mit der Sequenzfortspinnung, ohne den Hauptgedanken zu zitieren. Der äußeren Teilung (Repetition) bei sonstiger formaler Übereinstimmung entbehren Sonate III, 1 und VI, 1, ebenso Sonate II, 1, ein Satz, der sich mit seiner geringen Dimensionierung (7 + 8 + 6 Takte) und wörtlichen Reprise als dreiteilige *Liedform* zu erkennen gibt. In allen diesen Sätzen fehlt ein Seitensatzgedanke vollkommen. Dagegen weist Sonate V, 2 ein durch Kantabilität kontrastierendes *zweites Thema* auf: [8]

Die Reprise wird auch hier vom Hauptsatzgedanken eröffnet. Bemerkenswert ist in diesen Gedanken als ein besonders von Phil. Em. *Bach* kultiviertes Stilmerkmal der *Berliner Galanteric*[124]) das Moll-Echo, das uns auch anderweitig (zum Beispiel Sonate III, 3) begegnet.

In Sonate I, 3, deren Exposition aus H + 4 S besteht, wird die Reprise von der zweiten Expositionssequenz an gebildet, es liegt also, wie sich auch aus der Proportionierung (37 + 58 + 15 Takte) ergibt, ausnahmsweise *Scarlattische* Sonatenform vor. Außer der Dreiteiligkeit finden wir dann in Sonate I, 1 einen ungegliedert einteiligen, präludienartigen Satz (H + 3 S), in VI, 1 einen verkappten zweiteiligen Satz ohne äußere Gliederung (Repetition): H + Fortsp. : H in Umkehrung + Fortsp. Der Schlußsatz von Sonate V ist ein verkapptes *Menuett* (dreiteilig) mit *Trio* (zweiteilig) und Dakapovorschrift. Als verkappte *Tanzsätze* verraten sich ferner durch ihren periodischen Aufbau die beiden Schlußvivaces der IV. Sonate sowie auch der Schlußsatz von Sonate IV. Im Stirnsatz von Sonate IV begegnet uns endlich verkappte Dreiteiligkeit (vergl. S. 95 und 97): zwischen dem Adagio

[124]) *Jalowetz*, „Beethovens Jugendwerke etc.", S. 440. Vergl. dazu allerdings auch die Vorliebe der *Wiener* für Moll-Echo-Wiederholungen.

und dessen Wiederholung (vergl. Themat. Kat.) ist, durch Fermaten begrenzt, ein Andante auf Parallel-Dur (G) beginnend und auf Dominante (H) schließend, eingeschoben. Die Melodik dieser Sonaten zeigt die lebendige Beschwingtheit der galanten Übergangsmusik, allerdings ohne die „Zerhackung" der melodischen Linie durch Pauseneinkerbungen und ohne die Verwendung des lombardischen Rhythmus bei sonstigen wiederholten Anklängen an die Ausdrucksweise der Tartini-Nachfolge (vergl. Sonate III, 1 mit dem galanten Universalgedanken S. 99 f, ferner Sonate VI, 2 mit Paganellis Trio Ms. 709, Schlußsatz). Gerade in der offensichtlichen Ablehnung des lombardischen Rhythmus zeigt sich Döbbert anhängig von der ästhetischen Einstellung Berlins *(Quantz!)*. Auf die norddeutsche Schule weist ferner, außer der Vorliebe für Lärmsequenzbildungen an den Satzenden (zum Beispiel Sonate I, 1: [9]) die überaus sorgfältige Behandlung der Cembalostimme hin. Wiederholt tritt der reich bezifferte Baß aus seiner Zurückhaltung heraus, imitiert die Flöte (Hauptgedanken von Sonate IV, 2. Vivace, V. Trio usw.), wird flüssig gemacht: [10] kurz, bekommt eine nicht unwesentliche Rolle im Ablauf der musikalischen Gedanken als Mitsprecher zugewiesen.

Dieser norddeutschen Einflußsphäre zugehörig erweist sich auch in seinem Schaffen Johann Wolfgang *Kleinknecht* (1715 bis 1786), auf das hier näher einzugehen mehrfache Gründe verbieten. Einmal bedürfte es für eine Künstlerpersönlichkeit von Kleinknechts Format einen die gegebenen Grenzen dieser Arbeit weit überschreitenden Raum und dann müßte erst im Laufe einer solchen Untersuchung kritisch festgestellt werden, was von den zahlreichen unter dem Namen Kleinknecht erhaltenen Werken unserem *Johann Wolfgang* oder dessen Bruder *Jakob Friedrich* (1722 bis 1794) zuzuweisen sei. Wir kehren somit nach diesem längeren Exkurse, der uns kompositorische Ambitionen auch im untergeordneten Bayreuther Kapellpersonale vor Augen führte, zu Paganelli und dessen ferneren Lebensschicksalen zurück.

Aus Erlangen schreibt die Markgräfin Wilhelmine unterm 5. April 1737 von Paganellis fleißiger Kompositionstätigkeit; sie bietet Friedrich einige Kantaten unseres Komponisten an und erwähnt die Komposition eines Pastorales für den Geburtstag des

Markgrafen[125]). Jedenfalls handelt es sich um „Tirsi", das am 10. Mai zu Erlangen uraufgeführt wurde[126]). Paganellis Tätigkeit gehört demnach in gleicher Weise der Kammer wie der Oper. In Hinblick auf letztere müssen wir uns auch mit Paganellis schon erwähnten Beziehungen zu *Braunschweig* beschäftigen. Soweit sich heute noch verfolgen läßt, bringt Paganelli die Tätigkeit seiner Gattin auf dem großen Braunschweigischen Theater diesem Institute nahe (vergl. S. 21 und 24). In der Wintermesse 1737 kommt nun Paganelli mit einem Bühnenwerk, dem „Artaserse", in Braunschweig zu Worte, die Oper wird in der Sommermesse mit deutschem Text wiederholt[126]). Als Nachfeier zum Geburtstage der Kaiserin *Elisabeth Christine* geht am 8. September desselben Jahres das Divertimento drammatico „L' asilo d' Amore" in Braunschweig und an deren Namenstag (18. November) das Pastorale „Tirsi" in Wolfenbüttel über die Bretter. „L' asilo d' Amore" wurde bei dieser Aufführung mit einem Festprolog „Febo festeggiante[126])" eingeleitet. Nicht genau datierbar ist die Aufführung des „Narciso al fonte", deren in diesem Zusammenhange gedacht sei.

Elisabeth Christine[127]) war am 28. August 1691 als Tochter des Herzogs Rudolf von Braunschweig geboren. 1707 mit dem österreichischen Erzherzog *Karl*, dem späteren deutschen Kaiser Karl VI., nach Spanien vermählt, kam sie nach der Thronbesteigung ihres Gatten (1711) im Jahre 1713 nach Deutschland zurück. Sie starb am 21. Dezember 1750, zehn Jahre nach dem Tode ihres Gatten.

Da die Licenza des „Narciso al fonte" Elisabeth Christine „del gran Carlo Augusto sposa" nennt, dürfte dieser noch zu Lebzeiten des Kaisers, also wohl in der Zeit von 1738 bis 1739, zu Braunschweig oder Wolfenbüttel (auch Salzthal kommt für die Aufführung dieser Geburtstagsoper in Betracht) gegeben worden sein.

Über das Jahr 1738 teilen uns die glücklich erhaltenen Schatullrechnungen des Markgrafen Friedrich[128]) einiges hinsicht-

[125]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 104.

[126]) Textbuch i. d. Stadtbibl. Braunschweig (O. u. S. 152). Gütige Auskunft Herrn Privatdozenten Dr. G. F. *Schmidts*.

[127]) *Wurzbach*, „Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich", Bd, VI, S. 175/176.

[128]) Vergl. *Schenk*, a. a. O. S. 59.

lich Paganellis Schicksale mit. Zu Beginn des Jahres weilt er in *Italien*. Schon am 9. Dezember des Vorjahres hat er sein erstes Quartalsgehalt von 1738 bezogen. Der Zweck dieser Reise ist unserer Quelle nicht zu entnehmen, jedenfalls trägt der Markgraf die Reisekosten: Paganelli erhält reichliche Geldmittel nachgesandt[129]) und auch nach seiner Rückkehr werden Nachzahlungen für Reisespesen bewilligt[130]). Wenn nun Paganelli sein Gehalt bereits im voraus bezieht, so wird er die Reise Ende 1737 oder in den ersten Tagen des Jahres 1738 angetreten haben. Daß er gerade in der ungünstigsten Jahreszeit auf Reisen geht, läßt vermuten, daß er zu einem bestimmten Zeitpunkt in Italien sein mußte. Es liegt nahe, an die Karnevalsstagione zu denken, doch gibt unsere Quelle keinerlei Aufschluß über das Reiseziel, und weder in Venedig noch andernorts ließ sich um diese Zeit die Aufführung eines Paganellischen Bühnenwerkes nachweisen. Möglicherweise stand die Reise im Zusammenhang mit *Zaghinis*

---

[129]) „287 fl. 32¾ kr. oder 359 fl. 26 kr. Rheinl., welche die Kauff- und Handelsleuthe Tognio et Compagnons zu Nürnberg an den Cammermeister und Musicum Paganelli bezahlet, sind dem hiesigen Kauffmann Moro wieder vergnügt worden vermög Decreti et Quittung vom 5. Febr. 1737 (sic!) et 25. Febr. 1738." Bayreuther Schatullrechnungen, I. Quartal (von nun ab als B. S. 1 zitiert), S. 23.

„123 fl. 12 kr. oder 154 fl. Rheinl., welche der allhiesige Kauffmann Moro vor besagten Cammer Meister Paganelli nach Italien übermachet, sind demselben wieder bonifacirt worden, nach beygehendtem Decret u. Quittung d. 25. Febr." B. S. 1, S. 23.

„120 fl. oder 100 Rthler, welche der Kaufmann Moro alhier dem dermahlen in Italien sich befindenden Music-Cammer-Meister Paganelli ferner übermachet, sind demselben wieder bezahlt worden, vermög Decreti u. Quittung d. d. 4. et 5. April." B. S., 2. Quart., S. 25.

[130]) „97 fl. 36 kr. oder 122 fl. Rhl. Italienischer Reisskosten dem Cammer-Meister Paganelli restituirt, vermög Decreti u. Quittung d. d. 17. et 19. Juny." B. B. 2., S. 23.

„111 fl. 53½ kr. oder 139 fl. 52 kr. Rheinl., welche der Cammermeister Paganelli vor Reiss Costen spezificiert, sind demselben bezahlt worden vermög hochfürstl. Decreti et Quittung d. d. 4. July." B. S., S. 18.

„97 fl. 20 kr. oder 121 fl. 40 kr. Rthl. Italienischer Reisskosten Rückstand des Cammer Meister Paganelli, wurden an denselben bezahlten vermög hochfürstl. Decreti, Conto und Quittung d. d. 9. April und 16. Aug." B. S. 3., S. 25. — Sämtliche Eintragungen befinden sich unter der Rubrik „Auff Befehl, Schenk- und Verehrung". Vergl. *Schenk*, S. 60, Anm. 2.

Tätigkeit in Venedig, welcher daselbst in der Karnevalsstagione auftrat[131]). Freilich sind Zaghini und die ihn begleitende *Furiosa* im Februar schon wieder in Bayreuth, während nach den oben zitierten Akteneintragungen Paganelli sich noch im April in Italien befindet und — falls man den Passus „dem Cammermeister Paganelli restituirt" wörtlich nimmt — vermutlich erst im Juni 1738 an den Platz seines Wirkens zurückgekehrt ist. Dort wartete seiner ein frohes Ereignis: am 25. Juni wurde ihm ein Sohn geboren und am 9. Juli im evang. luther. Pfarramt zu *Erlangen* auf die Namen Friedrich Carl Louis getauft. Auffallend ist die Tatsache, daß das Kind *evangelisch* getauft wurde, da Paganelli doch Katholik war; doch geschah dies mit Rücksicht auf die fürstlichen Taufpaten: Friedrich III. und Wilhelmine sowie Wilhelmines Schwager und Schwester, den Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach und seine Gemahlin Friederike Louise. Der Markgraf trug die Kosten der Taufe, die Taufpaten wurden durch den Geheimen Hofrat *Erkert* vertreten[132]). Gleichzeitig erfuhr das Gehalt Paganellis eine nicht unwesentliche

---

[131]) Vergl. *Schiedermair,* a. a. O. S. 112 und *Schenk,* a. a. O. S. 62. Nach brieflicher Mitteilung eines Erlangers namens *Geysel* vom 8. Mai 1738 soll die *Furiosa* bis zu diesem Zeitpunkt in Italien „noch kein Theatrum" betreten haben. (Gütige Mitteilung des Herrn Privatdozenten Dr. G. Fr. *Schmidt,* wonach sich meine a. a. O. geäußerte Vermutung als unrichtig erweist.)

[132]) Die Eintragung in die Taufmatriken der Pfarrei *Erlangen-Neustadt,* N. 2, S. 14, N. 117, lautet:

„Friedrich Carl Louis, Herrn Joseph Antoni Paganelli, Ihrer Königl. Hoheit Cammer-Music Meisters, und Frau Johanna, dessen Eheliebsten Sohn ist den 25. Juny Vormittag um 11 Uhr gebohren und den 9. July getauft worden. Taufbathen waren Ihro Hochfürstl. Durchl. Herr Friedrich, regierender Marggraf zu Brandenburg-Bayreuth nebst der Hochfürstl. Frau Gemahlin, Frau Friederica Sophie Wilhelmina, gebohrner Königl. Preussischer Kron Prinzessin, dann Ihro Hochfürstl. Durchlaucht Herr Carl Wilhelm Friedrich, regierender Marggraf zu Brandenburg-Onoltzbach mit dero Hochfürstl. Frau Gemahlin, Frau Friederica Louisa, gebohrene Königl. Preussische Prinzessin."

An dieser Stelle erlaube ich mir dem Evang. luther. Stadtpfarramt *Erlangen-Neustadt* für wiederholte liebenswürdige Auskunft meinen verbindlichsten Dank zum Ausdruck zu bringen.

In B. S. 3, S. 24, heißt es: „13 fl. oder 16 fl. 15½ kr. Rhl. vor Auslagen bey der Tauffe des Camermeisters Paganelli Kindes, H. Geheimen Hoff-Rath Erkert restituirt, nach beyliegender decretirten und quittierten Specification de 19. July . . ."

Aufbesserung: anstatt der bisherigen 160 fl. erhält er für sich und seine Gattin, wie von nun an eigens in den Schatullrechnungen vermerkt ist, 240 fl. vierteljährlich.

Über Paganellis künstlerisches Wirken aus diesem Jahre 1738 sind uns wieder einige Nachrichten erhalten. Die Markgräfin schreibt im April Bruder Friedrich von der Absicht der neuengagierten Gesangskräfte *Furiosa* und *Zaghini,* Paganellis „Dido" in Erlangen zur Aufführung zu bringen[133]). Am 28. April berichtet sie dann von der bevorstehenden Aufführung der Oper[134]) (vergl. S. 26). Das Stück würde Erfolg haben. Die Antwort Friedrichs lautet[135]):

„So bist Du denn endlich in Erlangen angelangt, unter Spiel und Vergnügen, und Deine Gegenwart gibt der Oper „Dido" neue Reize. Ich bin überzeugt, das Stück wird gut ausfallen, aber noch lieber wäre ich mit Dir zusammen, um mit Dir zu plaudern, als daß ich alle Opern der Welt hörte. Schicke mir doch gütigst ein paar Arien aus „Dido" und gib mir den Verfasser an."

Die Aufführung fand zur Namenstagfeier des Markgrafen (10. Mai) statt[136]).

Braunschweig brachte in der Sommermesse den „Farnaces" heraus. Dies erfahren wir aus einem Schreiben der Markgräfin vom 4. November 1738[137]). Der Brief enthält bereits einige unklare Andeutungen, die auf ein gespanntes Verhältnis zwischen

---

[133]) *Briefe,* a. a. O. S. 376. Über *Zaghini* vergl. ferner *Briefe,* S. 372, 374, 447 sowie *Sittard,* a. a. O. Bd. II, S. 34; über die *Furiosa* Briefe S. 374, 376 und *Sittard,* Bd. II, S. 2/3.

[134]) *Schiedermair,* S. 104. Über die Heranziehung auswärtiger Musiker zu dieser Aufführung sowie Druckkosten für das Textbuch vergl. *Schenk,* S. 65/66. Der daselbst angeführte Geiger Eisenhut ist wohl mit dem zweiten Premierviolinisten vom *Stuttgarter* Hofe, Hieronymus *Eisenhut,* identisch. Vergl. *Sittard,* Bd. II, S. 6, 8 und 10.

[135]) *Briefe,* S. 379. Datiert „Ruppin, 10. Mai 1738".

[136]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 104, hält in mißverständlicher Übersetzung des Wortes „repeter" (einstudieren) mit „wiederholen" die Erlanger Aufführung für eine Wiederholung. Der Brief eines Erlangers vom 8. Mai 1738, in dem sich Angaben über die Sänger (Johanna *Paganelli, Zaghini* und die *Furiosa*) sowie über den Maler der Dekorationen (Giov. Paolo *Gaspari*) befinden, kommt in der Arbeit G. Fr. *Schmidt,* „Neue Beiträge zur Geschichte der Musik etc." (vergl. S. 4) zum Abdruck.

[137]) *Schiedermair,* S. 105.

Paganelli und dem Bayreuther Hof schließen lassen. Paganelli war von Bayreuth abwesend und ist zu diesem Zeitpunkt eben zurückgekehrt[138]). Die Markgräfin schreibt: „... Ich war sehr überrascht zu hören, was der König gesagt hatte. Ich fürchte sehr, Paganelli werde eine Torheit begangen haben, und ich weiß nicht, ob seine Braunschweiger Oper (Farnaces) so großen Erfolg gehabt hat wie ‚Dido'..." Diese Briefstelle läßt vermuten, daß sich Paganelli in Braunschweig irgendwie kompromittiert hatte. Übertreibend antwortet nämlich auch Friedrich auf obigen Brief (Reinsberg, 12. November 1738[139]): „Da Du mich nach meinem Urteil über Paganelli fragst, sage ich Dir ganz offen, seine Oper, die ich in Braunschweig gehört habe, taugte nichts. Nur 3 Arien waren gut, und die waren nicht von ihm. Die eine stammte von Hasse, die andere von Vinci und die dritte, wenn ich nicht irre, aus einer italienischen Oper. Das Komponieren ist leider nicht seine Stärke. Die Begleitungen sind meist fehlerhaft und das tut dem Ohr weh. Ich spreche aber nur von der Oper, die ich von ihm gehört habe, und nicht von der Musik, die er etwa in Baireuth komponiert hat." Schon früher mußte sich Friedrich über Paganelli einmal abfällig geäußert haben, denn unterm 5. April 1737 schreibt die Markgräfin an ihn[140]): „Wenn ich so sagen darf, habt Ihr nicht gut über Paganelli geurteilt, nachdem Ihr nur seine Frau singen gehört habt, welche nicht sehr musikalisch ist..." Der König — das ist *Friedrich Wilhelm* von Preußen, der also mit Kronprinz Friedrich Paganellis „Farnaces" in Braunschweig (Sommermesse 1738) gehört hatte — äußerte sich dagegen anerkennend über eine Arie aus Paganellis „Dido", welche ihm von der Braunschweiger Herzogin *Philippine Charlotte* kopiert und übersandt wurde[141]). Aus obigem Schreiben der Markgräfin spricht allerdings nicht mehr das gewohnte Wohlwollen und eine Woche später ist es dann tatsächlich zum Bruch gekommen. Am 11. November[142]) teilt Wilhelmine dem Bruder mit, daß die italienische Gesellschaft Bayreuth verlasse, nachdem es

[138]) Ebenda.
[139]) *Briefe*, S. 387 f.
[140]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 104.
[141]) Freundliche Auskunft des Herrn Privatdozenten Dr. G. Fr. *Schmidt*.
[142]) *Schiedermair*, a. a. O. S. 105.

zu schrecklichen Reibereien mit den Musikern gekommen sei[143]). „Die Paganelli und die Furiosa sind zwei Teufel, die sicher von den drei Göttinnen der Hölle abstammen ...", klagt sie. Demnach scheinen vor allem die beiden Cantatricen Anlaß zur „Palastrevolution" gegeben zu haben. Friedrich repliziert darauf unterm 19. November:

„Was Deinen kleinen häuslichen Ärger betrifft, so kenne ich ihn aus Erfahrung. Bei einem geschickten Künstler gesellen sich Dünkel und Unverschämtheit zu seinem Können, und diese würdigen Gefährten seines Verdienstes sind gewöhnlich eine Plage für seinen Brotherrn. Mit ihrem Können wachsen ihre Ansprüche, und ihre Begehrlichkeit kennt keine Grenzen. Mit ihren schönen Eigenschaften paart sich ein Gran niedriger Eifersucht. Sie nennen es stolz edlen Wetteifer. Aber dieser Wetteifer pflegt die Nebenbuhler auf der Ruhmesbahn zu geschworenen Feinden zu machen, und der Krieg ist da. Eine Zeit lang kann man dieses Feuer dämpfen, aber löschen kann man es nicht, und früher oder später muß geschieden sein. Ich beuge dem sorgfältig vor und schicke sie lieber fort, als dass ich zum Sklaven ihrer Laune werde."

Wilhelmine beabsichtigte nun, alle italienischen Vokalisten zu entlassen und mit zwei italienischen Sopranen und einem „guten deutschen Tenor" die Lücken ihres Personalstandes aufzufüllen. Freilich kam es nicht zur Entlassung der *Furiosa* und *Zaghinis;* letzterer benahm sich bei der ganzen Affäre „sehr vernünftig[144])". Beide blieben bis 1741, respektive 1744 in bayreuthischen Diensten[145]). Die Paganellis mußten jedoch das Feld räumen. Am 15. November erhalten sie das letzte Quartalsgehalt im voraus ausbezahlt und außerdem eine Abfertigungssumme von 200 fl.[146]).

„Um Paganelli ist mir sehr leid, da er ein guter Komponist ist und es sehr gut versteht, das Theater zu dirigieren ..." Mit diesen Worten der Anerkennung taucht Paganellis Name das letztemal in Wilhelmines Korrespondenz auf: sie lassen das gute Einverständnis ahnen, welches die Markgräfin und den Künstler verband.

---

[143]) Vergl. hiezu S. 26.

[144]) *Briefe,* S. 386.

[145]) *Schiedermair,* a. a. O. S. 110.

[146]) „200 fl. oder 250 fl. Rheinl. haben die Cammer-Meister Paganelli-Eheleute zu ihrer gänzlichen abfertigung bezahlt empfangen, vermög anliegendem Hochfürstl. Decreti de d. 15. Nov." B. S. 3, S. 28.

Von Bayreuth weg wandte sich Paganelli vielleicht nach *Braunschweig,* wo 1739 außer der Wiederholung des „Farnaces" seine „Didone abandonata" in der Wintermesse über die Bretter ging. Das Titelblatt der letzteren nennt ihn schlicht „Signor Antonio Paganelli". Mit diesem Werke verschwindet nach unserer Kenntnis Paganelli vom großen Braunschweiger Theater. Freilich führt er etwa zwölf Jahre später auf sechs Werken[147]) den Titel eines „Musikkomponisten", respektive „Komponisten der italienischen Opern des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg" und es würde wohl am nächsten liegen, ihn zu dieser Zeit unter den Musikern des Braunschweiger Hofes zu suchen, um so mehr, als op. VII und VIII deutschen Adelspersonen gewidmet sind (vergl. S. 44), Paganelli demnach in den Fünfzigerjahren (vergl. S. 44 f.) in Deutschland gelebt haben dürfte. Trägt auch die landläufige Anschauung — in mißverständlicher Auffassung von *Chrysanders* Arbeit[148]) — Braunschweigs Opernleben mit dem berüchtigten Auflösungsdekret des Herzogs Ferdinand Albrecht von 1735 zu Grabe[149]), so wird diese Tradition in unserem Falle allein durch die Tatsache widerlegt, daß zu Braunschweig fünf Bühnenwerke Paganellis *nach* 1735 zur Aufführung gelangten. Chrysander sagt ja ausdrücklich[150]), daß in der Folgezeit unter Herzog Karl I. (1735 bis 1780) „Capelle und Oper *blieben,* sogar, wie es scheint, *unter sehr günstigen Bedingungen*". So nahe nun obige Vermutung bezüglich unseres Paganelli liegt, so kann man ihn dennoch nur als „Musikkomponisten des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg" „von Haus aus" ansprechen (das heißt, der Titel wurde ihm vielleicht auf besonderen Wunsch als Ehrung verliehen): offiziell angestellt war Paganelli den Akten des Wolfenbüttler Archivs und den Kirchenbüchern zufolge[151]) *niemals* in Braun-

[147]) Vergl. Themat. Kat.

[148]) „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper."

[149]) *Kretzschmar,* „Geschichte der Oper", S. 139, neuerdings wieder in *Adlers* Handbuch, S. 608. *Hartmann,* „Sechs Bücher Braunschweigischer Theater-Geschichte", S. 173, behandelt die spätere Braunschweiger Opernperiode nur im Vorübergehen. Tatsächlich berichtet schon *Glaser,* „Geschichte des Theaters zu Braunschweig", daß bis ins Jahr 1750 Opern aufgeführt wurden.

[150]) A. a. O. S. 286.

[151]) Freundliche Auskunft des Herrn Privatdozenten Dr. G. Fr. *Schmidt.*

schweig und so wird die Kenntnis seines Lebensweges von nun an immer lückenhafter.

Das Jahr 1742 findet Paganelli in *Venedig:* Teatro San Cassiano bringt die „Engelberta" als zweite Karnevalsoper heraus[152]). Die erste Karnevalsoper dieses Jahres war zu San Cassiano Giovanni *Chintzers* „Atalo[153])". Das nämliche Theater beauftragte auch in der Herbststagione unseren Komponisten mit einer Oper: „Barsina[154])". Teatro San Salvatore führte in der Himmelfahrtsstagione den „Artaserse" auf[155]). Dies war das erstemal, daß Paganelli einen Metastasianischen Text für Venedig vertonte, zumal ein Libretto, das der „caro Sassone" *Hasse* bereits vor ihm (1730 und 1734, beidemal Teatro San Chrisostomo) herausgebracht hatte. Paganelli scheint mit „Artaserse" keine Lorbeeren geerntet zu haben: im nächsten Jahre (1743) überträgt ihm nur mehr San Cassiano die Vertonung von Metastasios „La forza del sangue", welche in den letzten Tagen des Karnevals zur Aufführung gelangte[156]). Die Hauptkarnevalsoper dieses Jahres war im Teatro San Cassiano Giuseppe *Carcanis* „Ambletto[157])". Mit „La forza del sangue" verschwindet, soweit sich dies heute noch feststellen läßt, Paganellis Name vom Schauplatz der venezianischen Oper. Aus dem Jahre 1747 ist noch eine Aufführung der „Barsina" in *München* bekannt geworden. Nach *Rudhart*[158]) stammt

---

[152]) *Wiel,* Nr. 410. Darsteller: Giov. Domenico *Giardini* (Lodovico II), Anna *Cosimi* (Engelberta), Catarina *Barat* (Metilde), Giuseppe *Ciacchi* (Ernesto) Regina *Martini* (Arrigo), Caterina *Zane* (Bonoso), Giacomo *Cattilini* (Ottone). Die Balletteinlagen schuf Giovanni *Gallo.*

[153]) *Wiel,* Nr. 409.

[154]) *Wiel,* Nr. 408. Darsteller: Catarina *Barat,* romana (Statira), Anna *Cosimi,* romana virtuosa del duca di Modena (Barsina), Giovanni Domenico *Giardini,* di Pisa (Leonato), Giuseppe *Giacchi,* di Firenze (Perdica), Giacomo *Cattilini,* di Roma (Cassandro), Regina *Martini* (Eumene), Balletteinlagen von Giovanni *Gallo.*

[155]) *Wiel,* Nr. 419. Darsteller: Elena *Vemier* (Artaserse), Rosa *Costa* (Mandane), Giovanni *Rossi* (Semira), Rosanna *Scalfi* (Arbace), Marc Antonio *Marieschi* (Artabo). Balletteinlagen von Sebstiano *Gobbis.*

[156]) *Wiel,* Nr. 427. Darsteller: Giuseppe *Ciacchi* (Aristomene), Anna *Cosimi* (Dantea), Domenico *Ciartini* (Policare), Caterina *Baratti* (Nerina), Regina *Martini* (Fillide), Giacomo *Cattilini* (Elpino).

[157]) *Wiel,* Nr. 428.

[158]) „Geschichte der Oper am Hofe zu München", S. 132.

der Text von Antonio *Denzi,* dem Direktor der Truppe, die 1747/48 in München gastierte, doch scheint mir Denzi nur der Bearbeiter, eventuell Übersetzer des Silvanischen Textes zu sein.

Wir kehren mit Paganelli nach *Deutschland* zurück. Seine aus dieser Zeit erhaltene Kammermusik zeigt französische Einflüsse, es ist galante Salonmusik, geboren aus dem Geiste der Empfindsamkeit und bar jeglicher geistigen Schwere. Op. VII ist einem Baron *Eickstedt* gewidmet, einem der „bald verhimmelnden, bald scharf nörgelnden, aber immer angeregten und anregenden ‚Kenner und Liebhaber'[159])" jener Tage.

Vollrath Alexander von *Eickstedt*[160]) gehörte dem pommersch-ukermärkischen Stamme des freiherrlichen Hauses derer von Eickstedt an. Am 28. Dezember 1724 geboren, studierte er in Halle, wurde 1749 Leutnant und nahm 1755 als Hauptmann seinen Abschied. 1753 erhielt er die Güter Glasow und Bristow (Regierungsbezirk Stettin), er besaß außerdem Eickstedt in der Ukermark. Er starb am 20. Februar 1780.

Leider gibt die französische Widmung, die sich lediglich in den zeitüblichen devoten Phrasen ergeht, keinerlei biographische Anhaltspunkte für unseren Komponisten. Etwa aus derselben Zeit stammen dann die „Oden des Horaz", op. VIII, dem Erbprinzen von Sachsen-Gotha gewidmet.

Friedrich[161]), des regierenden Herzogs Friedrich III. einziger Sohn, wurde am 20. Jänner 1735 geboren. 1744—1747 weilte er unter dem Namen eines Grafen von Tenneberg in Genf zur Erziehung, 1747—1749 hielt er sich zu Paris als Graf von Rode auf, den Aufenthalt beschloß die Konfirmation des Prinzen. Seit 1750 wieder in Gotha, verschied er schon am 9. Juni 1756.

Die Vertonung antiker Metren, vornehmlich aber Horazischer Oden, hatte bekanntlich schon im 16. Jahrhundert in Deutschland eine Hochblüte erlebt, als deren Anreger der große Humanist Konrad *Celtes* angesprochen wurde. *Liliencron*[162]) läßt das erste hieher gehörige Werk, des Peter *Tritonius* Athesinus „Melopoiae" (Augsburg 1507) direkt unter dem Einfluß der von

[159]) *Moser,* „Geschichte der deutschen Musik", Bd. II/I, S. 310.

[160]) *Eickstedt,* „Familienbuch des dynastischen Geschlechts der von Eickstedt", S. 255.

[161]) *Galletti,* „Geschichte und Beschreibung des Herzogtums Gotha", I. Teil, S. 335 und 339/40.

[162]) „Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts", S. 27 und 35.

Celtes an der Ingolstädter Universität gehaltenen Vorlesungen über Metrik entstehen. Die schulmäßige Anregung[163]) wird allgemein aufgegriffen, unter den Händen erster Meister der Zeit — *Senfl,* „Varia carminum genera..." (Nürnberg 1534), *Hofhaimer,* „Harmoniae poeticae..." (Nürnberg 1539) — erfährt die Vertonung antiker Metren ihre stilistische Prägung, wird mit zum Repräsentanten des „musikalischen Humanismus[164])". Als letztes in diese Reihe gehörige Werk wurde eine Neuauflage der „Psalmorum Davidis paraphrasis..." von Statius *Olthoff* (Frankfurt 1585) aus dem Jahre 1619 (Herborn) bekannt[165]). Haben diese lateinischen Chorkompositionen neben Vertonungen antiker Versmaße in der italienischen Frottole des 15. Jahrhunderts[166]) ihre Vorfahren in den Produkten mittelalterlich-klösterlicher Kunstübung[167]) und der frühniederländischen Schule[168]), so begegnet uns neuerdings im 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der wachsenden Begeisterung für die Antike im allgemeinen und horazische Eleganz im besonderen eine bisher letzte und im Vergleich zu den Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts nur ganz schwache Welle von Odenvertonungen. Anregungen waren ja vielfach vorhanden. So berichtet Francesco *Algarotti* in der Vorrede zu den Horazoden-Übersetzungen des Dresdener Hofdichters Benedetto *Pallavicini*[169]) von den zahlreichen Auflagen, welche diese 1736 zu Leipzig erlebten, und von dem ungeheuren Erfolg, der sich in einer die Kräfte der Verleger übersteigenden Nachfrage des Publikums offenbarte. Algarotti verrät dann weiter die Anregung zu diesen italienischen Horaz-Übersetzungen auf deutschem Boden. In der „Accademia de' Frigj", welche im Palast des Marschalls Graf von *Wackerbart,* eines Protektors von Kunst und Wissenschaft, zu *Dresden* tagte und das geistige Dresden und Leipzig vereinigte, wurde die Aufgabe einer Übersetzung von Horazens Ode II, 3 gestellt. Unter den Lösungen,

[163]) Ebenda S. 42 und 47.

[164]) Vergl. *Moser,* „Geschichte der deutschen Musik", Bd. I, S. 406 ff.

[165]) *Widmann,* „Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof", S. 294.

[166]) *Schwartz,* „Die Frottole im 15. Jahrhundert", S. 444.

[167]) *Eckhoff,* „Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie... etc." S.

[168]) Vorrede zu D. T. Oe., VII, S. 89.

[169]) *Algarotti,* „Opere del Signor Stefano Bened. Pallavacini", Bd. I. „Il Canzoniere d' Orazio ridotte in versi toscani."

welche in verschiedenen Sprachen einliefen, erzielte Pallavicinis Übersetzung einen so großen Erfolg, daß in diesem der Gedanke an eine Gesamtübersetzung der Horazischen Oden wach wurde. Ausgeführt hat er diesen Gedanken allerdings erst später während der unfreiwilligen Muße einer Kur, die ihm die Folgen eines Sturzes, ein Beinbruch, verursachten und unter Mithilfe der Faustina *Hasse*. Nach dem großen Erfolg der Oden erhielt Pallavicini noch den Auftrag des sächsischen Königs, die Satiren, Episteln und die Poetik zu übersetzen. 1752 erscheint dann Samuel Gotthold *Langes* Deutsche Horaz-Übersetzung[170]). Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts liebt es, Horaz zu zitieren[171]); Interesse für den römischen Dichter erweckt wohl auch in musikalischen Kreisen Lorenz *Mizlers* „Übersetzung von Horazens Dichtkunst durchgehends auf die Musik angewendet" von 1752[172]).

Den umfangreichsten Beitrag zur Horaz-Vertonung im 18. Jahrhundert bringt unser *Paganelli* mit seinen sechs Kammerkantaten, wobei die Möglichkeit einer Anregung durch Pallavicinis „Canzoniere" nicht von der Hand zu weisen ist. Die Widmung an den gothaischen Hof führt jedoch noch auf eine andere Spur. Dort war der interessante Glücksritter und Liebling Friedrichs des Großen, Graf Gustav Adolf von *Gotter*[173]), persona gratissima und ein tätiges Mitglied des „lustigen Einsiedler- und Eremitenordens[174])", jener gesellschaftlichen Verkörperung einer Zeit, „die die Zauber der sinnlichen Welt noch mit Geist und Anmut auszukosten verstand[175])". Dieser Lebenskünstler großen Formats genoß auf seinem Landsitz *Molsdorf* — halben Weges zwischen Gotha und Erfurt gelegen — ganz im Sinne Horazens die Freuden des Daseins in vollen Zügen[176]), wobei auch den schönen Kün-

[170]) Vergl. *Hettner*, „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts", Bd. III, 2, S. 92 und 93.

[171]) So *Baron*, „Instrument der Lauten", S. 74 und 216, Leopold *Mozart*, „Violinschule", Vorrede.

[172]) „Musikalische Bibliothek", Bd. III, 4. Teil, S. 605 ff.

[173]) Vergl. *Beck*, „Graf Gustav Adolf von Gotter". Ferner *Mayer-Reinach*, „Friedrich der Große und das Berliner Opernhaus", S. 74.

[174]) Vergl. *Beck*, S. 94.

[175]) *Abert*, „Joh. Christ. Bachs italienische Opern etc.", S. 321.

[176]) *Beck*, S. 32.

sten, vornehmlich der Musik eine gebührende Rolle zufiel. Masken, Musikinstrumente und Notenbücher, auf den Stuckdecken des Schlosses dargestellt, reden hievon eine deutliche Sprache[177]). Gotters Lieblingspoet war nun Horaz, aus dessen Werken Wahrsprüche die Schloßfassade zierten, in dem Gotter in seinen Mußestunden zu lesen pflegte und es auch verstand, passende Stellen aus dem Gelesenen der Unterhaltung einfließen zu lassen[178]). Daß Paganelli, der Hofkomponist, von diesem frohen Treiben am gothaischen Hofe Kunde erhielt, ist wohl selbstverständlich; mit großer Wahrscheinlichkeit läßt sich aber auch vermuten, daß er sich gerade mit der Vertonung von Gotters Lieblingsdichter über die Person des prinzlichen Widmungsträgers hinaus indirekt an den Edelmann wandte, der am Gothaer wie am Berliner Hofe gleich wohlangeschrieben stand[179]).

Wir verfolgen zunächst die weiteren Horaz-Vertonungen. In Deutschland komponiert Johann Adam *Hiller* Horazens Ode I, 26 „Ad Aelium Lamiam" für Chor mit Klavier, die — „dem Herrn Geheimbden Kriegsrath D. Carl Wilhelm Müller" gewidmet — 1778 Breitkopfs Presse verläßt[180]). 1794 begrüßt der Leipziger Musiklehrer Friedrich August *Baumbach* (1753 bis 1813) den preußischen König Friedrich Wilhelm II. „als er aus Frankreich zurückkehrte" mit Ode I, 2 „An August, Ode des Horaz, für Orchester und vier Singstimmen". Druck (Leipzig)[181]). Aus England ist uns ein Beitrag aus erlauchter Hand überliefert: *Händel* vertonte die Epode 2 „Beatus ille..." als Kantate für Sopran und Alt[182]). Ende des Jahrhunderts setzt dann der Sedgefielder Organist *Wright* (1763 bis 1829) die Ode I, 5 „Ad Pyrrham" in Musik[183]).

Paganelli scheint mit der Widmung seiner Horaz-Oden bezweckt zu haben, in gothaische Dienste zu gelangen. Die gothai-

[177]) Ebenda, S. 34, 40.

[178]) Ebenda, S. 33, 87.

[179]) Trotz des liebenswürdigen Entgegenkommens des gothaischen Staatsarchives war es nicht möglich, Paganellis Beziehungen zum Gothaer Hof in ein helleres Licht zu rücken.

[180]) *Hase,* „Josef Adam Hiller und Breitkopfs", S. 15.

[181]) *Eitner,* „Quellenlexikon", Bd. I, S. 384.

[182]) *Eitner,* ebenda, Bd. IV, S. 450.

[183]) *Eitner,* ebenda, Bd. X, S. 307.

sche Hofkapelle stand in Blüte und war, wie die der meisten mitteldeutschen Residenzen, auf langjährige Traditionen gestützt. Begründet unter Herzog Ernst I. (1640 bis 1675) entwickelte sie sich rasch zu ansehnlicher Größe[184]) und umfaßte 1754 außer Kapellmeister Georg *Benda* zwei Sängerinnen, fünf Sänger (je einem Sopranisten, Altisten, Tenoristen und zwei Bassisten), acht Violinisten, zwei Oboisten, „zum Accompagnement" je einen Fagottisten, Violinisten und Lautenisten, zwei Kammer- und Hoforganisten und endlich zwei Waldhornisten[185]). Das italienische Element war in dem Ehepaar *Galletti* vertreten, das „aus dem Toskanischen" stammte. An die Gesangskünste der Signora Galletti mochte unser Komponist bei der Vertonung seiner koloraturenreichen Horazoden gedacht haben und auch das Duett „Deh tu mi dona un guardo", das sich nebst dem mit Lederband und Goldschnitt ausgestatteten Widmungsexemplar der Horazischen Oden in der Dresdener Landesbibliothek erhalten hat, scheint für den Gothaer Hof geschrieben oder wenigstens aus dessen Notenbesitz hergekommen zu sein. Die Beziehungen Paganellis zu *Baden-Durlach* sind zu ungeklärt (vergl. S. 79), um zu bestimmten Vermutungen Anlaß zu geben. Auch hier war das Musikleben im Flor, besonders durch die persönlichen Ambitionen der Markgräfin *Carolina Louisa,* einer hessen-darmstädtischen Prinzessin, die, reich begabt, „überall Wissenschaft und Kunst mit Liebe und Verständnis" pflegte[186]) und seit 1751 des regierenden Markgrafen Carl Friedrichs Gemahlin war[187]). Sachs[188]) nennt sie „eine große Virtuosin auf dem Clavecin", die „selbst der Allerdurchlauchtigsten Maria Theresia Beyfall gefunden hatte". Diese gab ihrer Verehrung gelegentlich dadurch Ausdruck, daß sie *Wagenseilsche* Kompositionen in prächtigem, mit Brillanten besetztem Einbande übersandte[189]).

---

[184]) *Galletti,* „Geschichte und Beschreibung des Herzogtums Gotha", Bd. I, S. 290, 331, 359; Bd. II, S. 234 f., 253 f.

[185]) *Marpurg,* „Historisch-kritische Beyträge", Bd. I, S. 269 ff.

[186]) *Weech,* „Baden unter den Großherzogen Carl Friedrich etc.", S. 5.

[187]) Vergl. *Weech,* „Badische Geschichte".

[188]) „Einleitung in die Geschichte des Marggravschaft und des marggräflichen Hauses Baden", V. Teil, S. 400.

[189]) Ebenda. Siehe weitere Literatur über Carolina Louisa bei *Schiedermair,* „Die Oper an den badischen Höfen", S. 441.

So ist Paganelli eine jener zahlreichen Größen geringeren Ranges, die als Hofkompositeure und Kapellmeister nach unserem Norden kamen und diesem südliche Grazie und Melodiefreudigkeit vermittelten, mit die Verbindung herstellten zwischen der enormen Kraftquelle des 18. Jahrhunderts, Italien, und unseren süddeutschen Komponistenschulen, deren gemeinsamem Kunststreben der neue Instrumentalstil seine Entstehung verdankt[190]). Sein Lebensweg führt von Oberitalien nach Deutschland und hier gerät er, der von der opera seria herkommt, ins galante Fahrwasser, schreibt im galanten oder vermischten Stil, der eine Verquickung italienischer, französischer und deutscher Stilelemente darstellt, die wir auch einzeln bei unserem Komponisten aufweisen können (vergl. S. 104). Die Kultivierung des galanten Elements in der Tonkunst des 18. Jahrhunderts ist ebenso Ausdruck von dessen empfindsamer Lebenseinstellung wie die Anakreontik in der Literatur mit ihrer schwärmerischen Verehrung für den griechischen Lyriker, für Horaz und dessen Lebensauffassung[191]). Das Odenwerk op. VIII hat unseren Maestro im Lichte dieser Geistesströmung gezeigt. Daß die Stätten seines Wirkens, französisch orientierte mitteldeutsche Fürstenhöfe, für eine solche Entwicklung bestimmend waren, bedarf wohl kaum eingehender Begründung. Der rückblickende Beobachter von Paganellis Gesamtwerk wird hiebei allerdings eine nicht zu leugnende Verflachung, welche sich nach außenhin in der gesteigerten Produktion von Salonmusik offenbart, kaum übersehen. In seiner Gesamterscheinung ist jedoch unser Kleinmeister ein typischer Vertreter jener großen Gilde der Schloßkomponisten im 18. Jahrhundert, deren Schaffen man nie unter dem einseitigen Blickpunkt absoluter Kunst gerecht beurteilen wird. Die vielseitigen und nie ruhenden Forderungen des Tages, welche an diese Musiker herantraten, machten eine starke Routine zur Voraussetzung, die auch bei ihrem Schaffen in erster Linie am Werke ist. So kommt es zur uniformen Ausdrucksweise dieser Komponisten[192]), so kommt es, daß das Schaffen eines jeden dieser

[190]) *Kamienski,* „Mannheim und Italien", S. 307 ff.

[191]) *Scherer-Walzel,* „Geschichte der deutschen Literatur", S. 324 f.

[192]) Eklatant ersichtlich aus der Gegenüberstellung des tschechischen Schloßkomponisten *Mića* (vergl. *Helfert,* „Zur Entwicklungsgeschichte der So-

Kleinmeister typisch ist als musikalische Universalsprache ihrer Zeit und daß das über sie Gesagte einerseits zum Teil verallgemeinert werden kann, anderseits aber des über den Zeitstil Bekannten als Ergänzung notwendig bedarf.

Der Zeitpunkt von Paganellis Berufung nach *Madrid* läßt sich nur annäherungsweise bestimmen. Der früheste erhaltene und mit voller Bestimmtheit datierbare Druck, auf dem Paganelli den Titel eines „Direktors der Kammermusik S. M. des Königs von Spanien" führt, ist die Klavier-Orgelsammlung von 1756 (vergl. Themat. Kat.). Vielleicht hing Paganellis Anstellung mit den Reformbestrebungen, die bei der königlichen Kapelle zu Anfang der Fünfzigerjahre einsetzten[193]), oder auch mit *Scarlattis* Weggang von Madrid (1754) zusammen. Unser Gewährsmann *Fuertes* weiß jedenfalls von Paganelli nichts. Auch in Spanien hatten die Italiener im 18. Jahrhundert in musikalischer Beziehung die unumschränkte Herrschaft inne: 1737 war *Farinelli* in Madrid eingezogen und erfreute sich der Gunst zweier Herrscher (Philipps V. und Ferdinands VI.)[194]). Seine beiden Nebensonnen waren Domenico *Scarlatti,* der 1729 den Weg nach Spanien gefunden hatte, und Francesco *Corselli,* Opernleiter und musikalischer Prinzenerzieher, seit 1738 angestellt[195]). Anfang der Vierzigerjahre herrschte am spanischen Hofe eine allgemeine Musikbegeisterung; wurde doch derjenige nicht für vollwertig genommen, der keine Lektion bei einem der genannten Meister nahm, nicht französisch sprach und italienisch sang[196]). Zur Zeit der mutmaßlichen Berufung Paganellis (1756) nach Madrid befanden sich daselbst noch sicher Farinelli und Corselli. Farinelli ging 1759 nach Bologna und Corselli blieb bis zu seinem 1778 erfolgten Tode in spanischen Diensten[197]). Neben diesen drei Meistern wirkte als einheimischer Künstler von Bedeutung Don José

natenform", S. 117 ff.) und unseres Paduaners *Paganelli.* Vergl. zu obigem *Hanslicks* Ausführungen über „Die fürstlichen Privatkapellen und der musizierende Adel" in seiner „Geschichte des Konzertwesens in Wien", a. a. O. S. 36 ff.

[193]) *Fuertes,* „Historia de la Musica Espanola", S. 101.

[194]) *Fuertes,* S. 73.

[195]) Ebenda, S. 39, vergl. auch S. 79 ff.

[196]) Ebenda, S. 46.

[197]) Ebenda, S. 185.

Nebra, 1738 Organist an der Barfüßerkirche zu Madrid, seit 1751 Vizekapellmeister der Hofmusik[198]). Nach dem Kapellverzeichnis vom 2. Mai 1756[199]) bestand die Hofmusik aus 3 Sopranisten (vorgesehen 4), 2 Kontraaltisten (vorgesehen 4), 3 Tenoristen (vorgesehen 4), 1 Bassisten (vorgesehen 3), 3 Organisten, 12 Violinisten, 4 Bratschisten, 3 Cellisten, 3 Kontrabassisten, 4 Oboisten und Flötisten, 2 Klarinettisten, 3 Fagottisten, 2 Trompeter, 2 Kopisten und 2 Orgelstimmern. Einen Kammermusikdirektor sieht dieses nicht vor.

Völliges Dunkel liegt also über diesen letzten Lebensjahren unseres Komponisten und wird auch kaum in absehbarer Zeit Aufhellung finden[200]). Außer in Augsburg verlegt Paganelli während dieser Zeit in Amsterdam, Nürnberg und Paris (vergl. Themat. Kat.). Bei dem Thronwechsel 1759, der Farinelli stürzte, scheint er mit übernommen worden zu sein, da er in *Haffners* „Raccolta musicale", die in den Sechzigerjahren erschien[201]), den spanischen Titel führt. Unter Karl III. kam dann die italienische Oper in Madrid zur unumschränkten Herrschaft[202]).

Paganellis Todesjahr ist uns unbekannt. Sein letztes erhaltenes Werk sind die Flötensonaten op. XVI, die wir um 1765 festlegten. Um diese Zeit dürfte auch Paganelli gestorben sein. In Madrid also geht dieses Leben zu Ende, von dem uns nur spärliche Kunde erhalten blieb und dessen wechselnde Stationen eine gewisse Rastlosigkeit erkennen lassen. Nicht arm an Höhepunkten künstlerischer und allgemein menschlicher Natur führte es seinen Träger von Stufe zu Stufe empor, erfolgreich wenigstens, was die äußeren Lebensverhältnisse anlangt. Als Komponist hat Paganelli noch längere Zeit fortgelebt. Das bezeugt einerseits *Schilling.* Wichtiger aber ist, daß *Junker* unseren Kleinmeister noch im Künstlerverzeichnis seines „Musikalischen Almanach" auf das Jahr 1782[203]) führt. „Pünktlich und regelmäßig ängstlich

---

[198]) Ebenda, S. 113.

[199]) Ebenda, S. 107.

[200]) Wiederholte Anfragen an die Madrider Staatsbibliothek blieben unbeantwortet.

[201]) Vorrede zu D. T. B. IX/2, S. LVI und D. T. Oe. XIX/2, S. XII, Anm.

[202]) *Fuertes,* S. 166.

[203]) Siehe Einleitung, S. 5.

sind die Werke, die das Knäblein in diesem Monat geboren, liefern kann. Fleiß, ohne Genie, aber mit viel Urteilskraft sind der Anteil seiner geistigen Kräfte.“ Diese Notiz, so unbedeutend sie auch ist, beweist, daß Paganellis Werk über seine Erdentage hinaus noch lebendig war, wenn auch — das Schicksal jedes Talentproduktes! — nach verhältnismäßig kurzer Zeit schon dem Los der Vergessenheit verfallen.

DAS SCHAFFEN

VOKALWERKE

DIE TEXTE

Als Sohn seines opernfreudigen Jahrhunderts versuchte sich *Paganelli* zuerst mit Bühnenwerken in der Öffentlichkeit. *Allacci-Pasquali* kennt von ihm sechs Opern, ebenso macht *Gerber* sechs Opern namhaft, *Wiels* Katalog enthält sechs Venezianer Opern Paganellis und ebenso *Sonnecks* Textbuchverzeichnis; daß sich darunter auch die Paganelli nur irrtümlich zugeschriebene „Rosmira" befindet, sei aus der Einleitung zu dieser Arbeit in Erinnerung gebracht. In übersichtlicher Anordnung[1]) stellt sich also Paganellis gesamtes Opernschaffen, wie folgt, dar:

1731	Il figliuol prodigo Oratorio sacro	?	Padua
1732 Carneval	Narciso al fonte Cantata pastorale	Giamb. Zangarini	Padua
1732 Junimesse	Apoteosi di Alcide Cantata	Giamb. Zangarini	Padua
1732 Dezember- stagione	La caduta di Leone, Imperator d' oriente Dramma recitato	Carlo Paganicesa	Venedig San Angelo
1733 Februar, Karne- valsstagione	Tigrane Dramma per musica	Girolamo Vitturi	Venedig San Angelo
1737 Winter und Som- mermesse	Artaserse Dramma per musica	Pietro Metastasio	Braunschweig Großes Theater
1737 8. September	L' asilo d' amore Divertimento dram- matico	Pietro Metastasio	Braunschweig Großes Theater

[1]) Aufführungsdatum — Titel — Textdichter — Aufführungsort.

1737 (?) 18. November	Tirsi Pastorale per musica	?	Wolfenbüttel
1738 10. Mai	Didone abbandonata Dramma per musica	Pietro Metastasio	Erlangen
1738—1739 Sommer- und Wintermesse	Farnace Dramma per musica	Antonio Maria Luchini	Braunschweig Großes Theater
1739 Winter- und Sommermesse	Didone abbandonata Dramma per musica	Pietro Metastasio	Braunschweig Großes Theater
1738—1739 (?)	Narciso al fonte Cantata pastorale	Giambattista Zangarini	Braunschweig oder Wolfenbüttel (?)
1742 Herbststagione	Barsina Dramma rappresentato	Francesco Silvani	Venedig San Cassiano
1742	Engelberta Dramma per musica	Apostolo Zeno	Venedig San Cassiano
1742 2. Mai	Artaserse	Pietro Metastasio	Venedig San Salvadore
1743 Carnevals-stagione	La forza del sangue Opera pastorale	Pietro Metastasio	Venedig San Cassiano

Paganellis Erstlingswerk *„Il figliuol prodigo“* ist eines jener „Besserungsstücke“, die, schon im protestantischen Schuldrama des 16. Jahrhunderts zu großer Beliebtheit gelangt, in unserem Süddeutschland sich unter der kundigen Hand der Jesuiten bis ins 18. Jahrhundert lebendig erhielten[2]) und den Zuschauer „die Besserung des Menschen durch die Eingriffe einer höheren Macht“ „die Wendung zum Guten“ und „den schließlichen Lohn[3])“ in prächtiger und eindringlicher Form erleben lassen. Der Inhalt unseres Stückes, das den in der Zeit besonders ak-

[2]) Moritz *Enzinger,* „Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert“. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte XXVIII, Berlin 1918, S. 25 ff. Robert *Haas,* „Eberlins Schuldramen und Oratorien“, Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der D. T. Oe., VIII, Wien 1921, S. 17.

[3]) *Enzinger,* a. a. O. S. 29.

tuellen Stoff[4]) in bescheidenerer Art behandelt, als es den sonstigen Gepflogenheiten des Barocktheaters entspricht, lautet also:

1. Akt. Der verlorene Sohn, entschlossen, das väterliche Haus zu verlassen, erbittet vom Vater Gold und Edelsteine. Dieser warnt ihn vor den Fallstricken der Welt und rät ihm von seinem Vorhaben ab. Der aber schlägt die Mahnungen in den Wind. Dem freien Waldvögelein gleich möchte er ein ungebundenes Leben führen. Den eindringlichen Vorhaltungen der Mutter setzte er ebenso entgegen: „Das wird dein Trost sein, Mutter, wenn du mich mit Ruhm und Freuden geschmückt wiederkehren siehst." Und neuerlich preist er Freiheit und ruhmvollen Tod. Endlich bestürmt ihn auch der Bruder, bittet ihn, die Ratschläge des Vaters zu beherzigen und schildert ihm die Gefahren, welche seiner, einem Schifflein auf hoher See, in der Ferne warteten. Doch der Sohn beharrt bei seinem Vorhaben und Fordern nach Gold und Edelstein.

2. Akt. Die Familie gedenkt des fernen Sohnes, der wirklich fortgezogen und von dem sie keine Nachricht hat. Indessen ist derselbe, in Not und Elend geraten, auf dem Wege nach der Heimat. Halb verhungert, mit Lumpen angetan, nähert er sich dem väterlichen Hause, mutlos, dessen Schwelle zu überschreiten. Reue erfüllt ihn ob seines Ungehorsams. Da erblickt ihn der Bruder in der Ferne, erkennt ihn, aber geht seines Weges, ohne sich um den Heimgekehrten zu kümmern. Die Eltern, welche ihm nachforschen, erkennen in ihm ihren Sohn; der wirft sich ihnen zu Füßen und fleht um Verzeihung. „Durch Deine Reue sei die Erinnerung an den Irrtum ausgetilgt", tröstet ihn der Vater und die Mutter bewillkommt ihn: „Komm, komm, verirrte Taube." Er wird mit Mantel und Ring geschmückt, dann suchen Vater und Sohn gemeinsam den Bruder auf. Der zeigt sich wohl erzürnt über die Feste, welche die Eltern dem Wiedergefundenen bereiten, der Vater aber ermahnt ihn: „Ein Verbrechen ist's, an ein Vergehen zu erinnern und nicht an die Reue, laß mich in Dir die Unschuld und in ihm die Reue lieben." Die Diener rüsten zum Mahle und ein Freudenchor, in dem Nymphen und Hirten aufgefordert werden, die Rückkehr des verirrten Schafes in den Schafstall festlich zu begehen, beschließt das Stück.

In dieser Paraphrase des bekannten biblischen Gleichnisses (Lukas 15, 11 bis 32), an das jene sich besonders im zweiten Akt eng anschließt, sind die Hauptzüge aus dem Vorbild beibehalten — Beschenkung mit Kleid und Fingerreif, die Feste, die nach des Sohnes Heimkehr gefeiert werden, des Bruders Unmut darob und die Zurechtweisung durch den Vater — anderes ist wieder abweichend gestaltet. So ist die Person des Bruders in unserem Stücke liebenswürdiger gezeichnet und die Mutter als neue Ge-

[4]) Friedrich *Walter*, „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe", S. 183.

stalt eingeführt. Als handelnde Personen treten nur die vier Mitglieder der Familie auf, außer ihnen sieht das Textbuch noch Diener und Choristen vor. Ersteres verrät keine szenische Einteilung: Arien und Ensemblesätze heben sich aus dem breiten Fluß des Rezitativs empor, innerhalb dessen Hinweise wie „a due", „a tré" auf durchkomponierte (Accompagnato-)Szenen schließen lassen. Der erste Akt enthält zehn Arien, von denen drei dem Titelhelden zukommen (1, 3, 10), drei der Mutter (2, 5, 9), zwei dem Vater (6, 8) und ebensoviel dem Bruder (4, 7); zwischen Arie 4 und 5 ist ein Duett von Mutter und Sohn postiert. Der zweite Akt, an Handlung reicher, hat nur sieben Arien: zwei entfallen auf den Sohn (3, 6), ebenso viele auf Vater (1, 4) und Bruder (2, 7), eine auf die Mutter (5). Den Akt eröffnet ein Duett zwischen Vater und Mutter und beschließt der einzige Chorsatz des Stückes. Die szenische Darstellung dieses „Oratorio sacro" ist durch den ausdrücklichen Hinweis der Textbuchvorrede verbürgt, die den Textdichter ebensowenig verrät, wie ihn *Allaci-Pasquali* kennt. Wir werden jedoch kaum zu sehr fehlen, wenn wir diesen unter den Mitgliedern der Paduaner Akademie, etwa in der Person des Giambattista *Zangarini,* dem Librettisten der beiden nächsten Bühnenwerke Paganellis, suchen.

Paganellis folgendes Bühnenwerk gehört dem seit Polizianos „Orfeo" mit Vorliebe gepflegten[5]) Genre des Pastoraldramas an, als dessen Niederschlag auch der Schlußchor im „Figliuol prodigo" angesehen werden muß. Die Cantata pastorale *„Narciso al fonte"* ist als einziges Bühnenwerk Paganellis in der Partitur einer Braunschweiger Aufführung zu Ehren des Geburtstages der Kaiserin Elisabeth Christine erhalten[6]). Das Stück behandelt die durch Ovids 18. Metamorphose überlieferte Narcissussage, der Text stammt von Giambattista *Zangarini*[7]). Die handelnden Personen sind: Amore (Sopran), Narciso (Sopran), der Seher Tiresia (Alt) und der Vater Cefiso (Baß), außerdem sieht die Partitur einen *Chor* vor. Der Inhalt des Stückes lautet:

---

[5]) *Kretzschmar,* „Geschichte der Oper", S. 30.

[6]) Manuskript in der Wiener Nationalbibliothek, Ms. 16725. Die von *Eitner* nach 1732 berichtigte Jahreszahl 1632 befindet sich auf demselben nicht. Siehe S. 36.

[7]) Siehe S. 11.

1. Akt. Tiresia beklagt Narcissens grausames Los, seine Kaltherzigkeit. (1. Szene.) Es erscheint *Amor*, in menschlicher Verkleidung zu den carischen Wäldern herbeigeeilt, um den „blonden Gott" Narciso zu bestrafen, der seines Bogens Macht zur verspotten gewagt hatte. Amor gibt sich dem *Cefiso*, Narcissens Vater, zu erkennen und verkündet diesem, daß er Lust und Freude seinem Sohne zu schenken gewillt sei, falls jener seinen Stolz ablege. Sonst werde er ihn als furchtbare Gottheit kennenlernen. (2. Szene.) *Cefiso* teilt *Tiresia* seine Sorgen um des Sohnes Heil mit, für den auch seine Gattin Liriope, ohne freilich erhört zu werden, zu Diana flehe und fragt ihn, ob für Narciso je ein Tag der Liebe kommen werde. Und Tiresia, der vorher den Tod des Jünglings prophezeit hatte, verkündet ihm: „Ehe noch heute die Sonne im Meere untertaucht, wird Amor zufrieden sein und Narciso lieben." (3. Szene.) In bangen Zweifeln bleibt *Cefiso* zurück. *Narciso* kehrt von der Jagd zurück und ihm redet nun der Vater eindringlich ins Gewissen. (4. Szene.) *Narciso* schenkt dem freilich kaum Beachtung. Sein Sinn ist schon auf neue Jagdtaten gerichtet; mit *Amor*, der ihm Beistand zusichert, und seinen Hirtengefährten will er ein schreckliches Untier, das ringsum Feld und Wald beunruhigt, erlegen. Diana fleht er um Beistand an. (5. Szene.) Da fordert ihn der von *Narciso* unerkannte *Amor* auf, nicht zu Cintia, sondern zu Amor zu beten. Eindringlich verheißt Amor dem Störrischen seine Gaben; Narciso hat dafür nur Spott und Hohn übrig. Des Cefalus und des Adonis Schicksale werden von beiden Seiten nach ihrer Art ausgelegt. Da gibt sich Amor voll Grimm zu erkennen. Narciso bietet ihm aber noch weiter Trotz und damit ist sein Schicksal entschieden. (6. Szene.)

2. Akt. Amor genießt im Vollgefühl seiner Macht die Rache, die er an dem Spötter zu üben gedenkt. (1. Szene.) *Narciso*, glücklich von der Jagd heimgekehrt, schickt die Hirten weg; er will Erfrischung an der nahen Quelle suchen. *Amor* frohlockt: schon hat Narciso sein Spiegelbild im Quell erblickt und ist zu diesem in heftiger Leidenschaft entbrannt. „Du kamest zur rechten Zeit, Amor," ruft er aus, „da ich beim sanften Zittern der schönen Lichter dieser Quelle Deine Macht erkannte. Besiegt ergebe ich mich Dir und erwarte Deine Versprechungen!" Amor verhöhnt den Ahnungslosen, er schickt ihn zu Cefiso; der würde ihm den Namen seiner angebeteten Nymphe, von der Narciso rührenden Abschied nimmt, nennen. (2. Szene.) *Tiresia* verkündet *Cefiso*, daß das Unheil geschehen sei. Cefiso, der nicht begreift, fragt ihn, ob denn damit, daß er die für Narciso entflammte Nymphe Tisbe in Stein verwandelt habe, das Maß der Leiden noch nicht voll sei. Tiresia weissagt nun die Metamorphose des Narciso: „Ein Blümlein von zarter Farbe seh ich sprießen am Quellenrande." (3. Szene.) *Cefiso* vergleicht sich in seiner Angst dem brausenden Meere und erfleht in furchtbarer Ungewißheit der Götter Hilfe. (4. Szene.) Da stürzt *Narciso* herbei, die unselige Frage nach jener eben geschauten Nymphe auf den Lippen. „O Tollheit, noch nie hört' ich solchen Wahnsinn . . .", lautet die Antwort des Cefiso; *Amor* aber schickt sich an, den einst so stolzen Jüngling, dessen verzweifeltes Flehen ihn nicht zu rühren vermag, zu ver-

höhnen. „Geh hin zu Cintia, die Du verehrst", sagt er ihm, und dann zynisch: „Du verdienst Verachtung und ich schenke Liebe Dir." (5. Szene.) *Narciso* eilt zurück zur Quelle und vergeht in Schmerz beim Anblick seiner eigenen Reize. (6. Szene.) *Amor* triumphiert und durch *Tiresia* wird Narcissens Verwandlung in die Blume seines Namens offenbar. Im Schlußchor aber vernehmen die trauernden Najaden Trostesworte: als Blume lebt ja Narciso fort dank des Himmels großer Güte. (7. Szene.)

Ovids Metamorphose ist hier nur teilweise und mit Abweichungen benützt. Die reizende Erzählung von der Nymphe Echo (Zeile 40 bis 68) mit der prächtigen Steigerung zum Fluch der Verschmähten ist in dem Stücke als Vorgeschichte als bekannt vorausgesetzt. Ferner läßt der Dichter Amor, der bei Ovid nur indirekt eine Rolle spielt, echt barock als handelnde, übermütige Person auftreten und seine Kontroverse mit dem stolzen Schönen zum Hebelpunkt der Tragödie werden. Statt Ovids schöner Erkennungsszene an der Quelle läßt er dann Narciso — wohl dramatisch wirkungsvoller — vom Vater sich Aufklärung holen, erst mit der Klage der Najaden und deren Tröstung greift er wieder auf sein Vorbild zurück. Undramatisch aber erleben wir Narcissens Verwandlung nicht auf der Bühne, sondern erfahren von derselben durch die Mittelsperson Tiresia.

Den Stilprinzipien der neapolitanischen Oper entsprechend, ist die Szene in Seccorezitativ und Dakapoarie gegliedert. Im zweiten Akt, 4. Szene, wächst das Secco zum Accompagnato an, Szene 6 des gleichen Aktes beginnt umgekehrt mit Accompagnato und mündet ins Secco ein. Beides dramatische Höhepunkte, wie die Inhaltsangabe zeigt. In der Schlußszene des ersten Aktes tritt an Stelle der Arie das übliche Duett, im zweiten Akt der offizielle Schlußchor. Das Werk wird von einer Sinfonia eröffnet, die *Lizenza* am Schluß stellt eine geschlossene Finalszene dar. Ein Sopransecco bereitet in hochtrabenden Worten die Verkündigung der frohen Botschaft vor, die dann über langausgehaltenen Streicherakkorden venezianischer Provenienz (Accompagnato) erfolgt: die Botschaft vom Geburtstagsfeste der Kaiserin. Die nunmehr postierte Dakapoarie windet der Jubilarin Vorzüge und hervorragende Eigenschaften zu einem respektablen Geburtstagsbukett. Ein kurzes Secco leitet endlich zum Schlußchor über, in dem mit lauten Zungen der glorreiche Tag gepriesen und der Gefeierten neuerdings Glück gewünscht wird.

Von Paganellis *„Apoteosi d' Alcide"* haben sich unserer Kenntnis nach weder Textbuch noch Partitur erhalten. Der Stoff ist der antiken Mythologie, und zwar dem Kreise der Herkulessage, entnommen[8]).

In den *Venezianer Opern,* die hier gemeinsam behandelt seien, greift dann Paganelli auf Stoffe der römischen (La caduta di Leone[9]), Tigrane[10]) und Barsina[11]), orientalisch-griechischen (Artaserse)[12]) und in „Engelberta[13])", jenem typischen Beispiel Zenoscher „Haupt- und Staatsaktionen[14])", der mittelalterlichen Geschichte. Die Oper behandelt, im einzelnen stark an den Genovevastoff anklingend, die unverschuldeten Leiden der Titelheldin und endlichen Triumph ihrer „virtù". Der Text, von *Zeno-Pariati* stammend, ist in den „Poesie drammatiche di Apostolo Zeno[15])" zugänglich. Paganellis letzte venezianische Oper „La forza del sangue[16])" ist wiederum ein pastorales Stück; den Inhalt einer Silvanischen Oper gleichen Namens teilt Ludwig *Schiedermair* in seiner Arbeit „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts" mit.

Die fünf *Braunschweiger Opern* gehören teils dem pastoralen, teils dem historischen Genre an. Die Textbücher sind, mit Ausnahme der „Didone abbandonata", italienisch-deutsch abgefaßt.

---

[8]) *Riemann,* Opern-Handbuch", S. 10 und 211.

[9]) Ebenda, S. 276, Originaltextbuch in der Kongreßbibliothek Washington (Schatz 7571), *Sonneck,* S. 242, und Markusbibliothek Venedig, Sign. Dr. 1243, 4.

[10]) *Riemann,* S. 559, Originaltextbuch in der Kongreßbibliothek Washingtgn (Schatz 7570), *Sonneck,* S. 1073, und Markusbibliothek Venedig, Sign. Dr. 1245, 3.

[11]) Originaltextbuch in der Kongreßbibliothek Washington (Schatz 7573), *Sonneck,* S. 202, und Markusbibliothek Venedig, Sign. Dr. 1255, 2.

[12]) *Riemann,* S. 30, Originaltextbuch in der Kongreßbibliothek Washington (Schatz 7572), *Sonneck,* S. 166, und Markusbibliothek Venedig, Sign. Dr. 1255, 6.

[13]) Originaltextbuch in der Kongreßbibliothek Washington (Schatz 7354), *Sonneck,* S. 439, und Markusbibliothek Venedig, Sign. Dr. 1255, 4.

[14]) *Fehr* „Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes", S. 54.

[15]) Orleans 1786, Bd. III, S. 349 ff.

[16]) S. 407, Originaltextbuch Markusbibliothek Venedig, Sig. Dr. 1256, 3.

Die bisweilen recht derben Übersetzungen[17]) entstammen vermutlich Georg Kaspar *Schürmanns* Feder[18]).

Das Divertimento drammatico *„L' asilo d' Amore*[19])", eines jener typischen höfischen Gelegenheitsstücke und zugleich das bescheidenste Bühnenwerk unseres Komponisten, behandelt in stark verkürzter Fassung des Metastasianischen Originals[20]) der Götter Empörung gegen Amor ob seines tollen Übermutes und seine Errettung und Besserung in den Armen der Jubilarin, zu deren Geburstag das Stück gegeben wurde: der Kaiserin Elisabeth Christine. Nur so, besagt die Schlußmoral, wurden die strenge Tugend und Kupido in Unschuld gestellt.

Das Pastorale *„Tirsi*[21])" hat folgenden Inhalt:

1. Akt. Lilla ist mit *Alcandro* in Männerkleidern nach Thessalien gekommen, um *Tirsis,* den sie liebt und der die gemeinsame Heimat, die Gestade des Cefisus, verlassen hat, zu suchen. Tirsis trägt ihr Andenken zwar noch im Herzen, hat aber bereits Gefallen an *Fillis,* einer thessalischen Schäferin, gefunden. Diese trifft nun die verkleidete *Lilla* schlafend und verliebt sich heftig in den jungen Schäfer, der dem leichtgläubigen Mädchen weiszumachen versteht, daß er Apoll sei und sie, auf bessere Zeiten vertröstend, nach Hause schickt.

2. Akt. Durch *Elpino,* der *Fillis* liebt und in *Tirsis* seinen Nebenbuhler erblickt, erfährt *Lilla* dessen Anwesenheit, aber auch seine Beziehungen zu *Fillis.* Diese gibt *Tirsis* auf seine leidenschaftliche Bewerbung einen Korb; *Alcandro* aber, der *Lilla* in Treue ergeben ist und an dieser Liebe krankt, rät sie, sich seine Leidenschaft aus dem Kopf zu schlagen.

3. Akt. Tirsis greift nun, um *Fillis* zu erringen, zu einer List. Er hat erfahren, daß *Fillis* in „Apollo" verliebt sei und verkleidet sich als Gottheit.

---

[17]) Z. B. Tirsis, III/8:

Tirsis: „Ich weiß, daß du Apollo nicht bist.
Stehe auf, ich weiß, daß du in diesem verstellten Kleide
Weder ein Manns-Mensch, noch ein Gott bist."
Elpino: „Wer ist sie denn?"
Tirsis: „Ein Weibs-Mensch."

[18]) Nach freundlicher Auskunft des Herrn Privatdozenten *G. Fr. Schmidt.*

[19]) Originaltextbuch, Archivbibliothek Hannover, D 2182 i und Öff. u. Provinzialbibl. Hannover (Braunschweiger Opern 1715—1730).

[20]) Metastasio, „Opere drammatiche e componimenti poetici . . .", Bd. V, S. 107 .

[21]) Originaltextbuch, Öff. u. Provinzialbibliothek Hannover, Kapsel „Wolfenbüttel et Blankenburger Operntexte 1721—1751" u. Kapsel „Salzdahlum u. Wolfenb. Operntexte" und Landesbibl. u. Landeshauptarchiv, Wolfenbüttel, S. 2493.

Elpino, sein Nebenbuhler, erregt der Spröden Mitleid, *Lilla*-„Apollo" prophezeit ihm ein gutes Ende aller Kämpfe. *Alcandro* bestürmt sie und im Verlauf eines Zwiegesprächs zwischen *Fillis* und *Lilla* erfährt er deren Betrug. Da erscheint *Tirsis* als Apoll verkleidet. Große Verwirrung. *Lilla* glaubt den Gott in persona vor sich zu haben und befürchtet Strafe, *Alcandro* rät *Lilla* zu fliehen. Als *Tirsis Lillas* Namen hört, erkennt er seine geliebte Schäferin und bietet ihr großmütig seine Hand an. *Lilla* jedoch will sie nicht nehmen, sie versichert, ihre Treue gehöre dem *Tirsis* allein. Der wirft nun seine Verkleidung ab und beide werden vereint. Und auch *Fillis* nimmt, solch neuen Tatsachen gegenüber, ihren treuen *Elpino*. *Alcandro* freilich hat das Nachsehen.

Das Stück beschließt eine Lizenza: im kristallnen Palast bringt *Venus* auf einem von zwei Schwänen gezogenen Wagen die Geburtstagswünsche für *Elisabeth Christine* dar (Rezitativ), dann führt ihr Gefolge einen Ballo auf und schließlich erklingt ein veritabler Schlußchor.

Das Stück zeigt französischen Einfluß sowohl im Gesamtmilieu mit seiner stark rührseligen Darstellung von ländlicher Unschuld und Einfalt[22]) als in den Tänzen an den Aktschlüssen der deutschen Übersetzung, welche das italienische Original nicht vorsieht. Im ersten Akt tanzen Schäfer und Schäferinnen, im zweiten Bauern und Bäuerinnen, im dritten das Gefolge der Venus[23]).

Eine Besprechung von Metastasios *„Artaxerxes"* nebst Inhaltsangabe findet sich in Friedrich *Walters* „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe[24])", worauf an dieser Stelle verwiesen sei. Die beiden ersten Akte beschließen im Braunschweiger Textbuche[25]) wiederum Tänze, im ersten von Persern und Perserinnen, im zweiten von den „Drei Furien, von der Verzweiflung, Haß und Rache" ausgeführt.

Der Inhalt von *„Farnaces*[26])" ist kurz folgender:

---

[22]) *Scherer-Walzel*, „Geschichte der deutschen Literatur", 3. Aufl., S. 317.

[23]) *Schiedermair*, „Die Oper an den badischen Höfen", S. 427. — Das Vorherrschen von französischer Etikette, Mode und Sitte am braunschweigischen Hofe verbürgen *Malortie*, „Zur Geschichte der Etikette", S. 125, derselbe, „Die deutsche Hofkleidung und das Civil-Uniform-Wesen", S. 77 und *Havemann*, „Geschichte der Lande Braunschweig und Lüneburg", Bd. III, S. 638/39.

[24]) S. 116/17. Vergl. ferner *O. G. Sonneck*, „Die drei Fassungen des Hasseschen ‚Artaserse'", S. 230.

[25]) Ital. Originaltextbuch, Archivbibliothek Hannover, 2173 n, und Bibliothek Wolfenbüttel, deutsches Orig.-Textbuch in den Bibliotheken Wolfenbüttel, Hannover und Weimar.

[26]) Originaltextbuch, Archivbibliothek Hannover, 2173 q, ferner Bibl. Hannover, Kapsel „Br. Op. 1731—1742" u. Univ.-Bibl. Erlangen, R. L. 58.

Farnaces, der seinem Vater *Mithridates* in der Herrschaft über das Königreich Ponto gefolgt ist, wird von *Berenice*, der Königin von Kappadozien, als Sohn des Mithridates gehaßt, der Berenices Gatten und Sohn getötet hatte. Zudem entführt Farnaces Berenices Tochter *Tamiri* und erhebt sie zu seiner königlichen Gemahlin. Berenice beschließt nun in ihrem unbändigen Hasse den Untergang Farnaces. Mit *Merione*, einem griechischen Fürsten, der sie liebt und dem sie im Falle des Sieges ihre Hand verspricht, greift sie *Farnaces* an, dessen Heer sich der Übermacht ergeben muß. *Farnaces* flieht in ein heimliches Versteck; *Tamiri*, die ihrem Gatten versprochen hatte, im Falle der Niederlage mit ihrem Söhnchen in den Tod zu gehen, wagt jedoch nicht, Hand an ihres Kindes Leben zu legen: sie versteckt es in der Grabstätte des Mithridates, um sich dann selbst zu erdolchen. Im letzten Augenblick durch *Berenice* hieran verhindert, gerät sie mit *Farnaces'* Schwester *Selinda* in Bernices Gefangenschaft. Das gleiche Los wird *Farnaces*, den man bei einem Mordversuch auf *Merione* überrascht, sowie seinem Söhnchen zuteil. Zum Tode verurteilt, nimmt er Abschied von *Tamiri* und tritt schon den Weg zum Richtplatz an. In höchster Not erfolgt nun die günstige Schicksalswendung. *Gilade*, ein General *Berenices*, ließ sich von *Selinda*, die er leidenschaftlich liebt, überreden, mit den ihm ergebenen Truppen *Berenice* und *Merione* festzunehmen, um *Farnaces'* Hinrichtung zu vereiteln. Der Anschlag gelingt und *Berenice* muß nun in ihrer Zwangslage von ihrem Anschlag auf *Farnaces'* Besitz und Leben absehen. Der Retter *Gilade* aber erhält *Selinden* zur Gattin.

Paganellis letztes Braunschweiger Opernwerk, „Didone abbandonata[27])" stellt gegen die Fassung von 1734, in der die Oper mit Musik von *Porpora* über die Bretter gegangen war[28]), eine vollständige Neubearbeitung dar, die aus verschiedenen Versionen des Metastasianischen Werkes zurechtgemacht ist. Im Rezitativ ist die Tendenz zur Konzentration deutlich erkennbar, die gelegentlich sogar zu Undeutlichkeit führt (3. Akt, 6. Szene). Manche Szenen sind gestrichen, mehrere zu einer zusammengezogen, so daß der dritte Akt 15 Szenen gegenüber den 18 von 1734 und den 21 der Fassung in der Metastasio-Gesamtausgabe[29]) enthält. Die Arien nehmen dagegen breiteren Raum ein. Der erste Akt enthält 12, der zweite ebenso viele, der dritte 8 italienische Arien gegenüber 12, 10 und 9 der Fassung von 1734. Die

[27]) Originaltextbuch, Archivbibliothek Hannover, 2173 r. Die Rezitative sind deutsch, die Arien italienisch-deutsch, der Titel nur deutsch.

[28]) Originaltextbuch, Archivbibliothek Hannover, 2173 l.

[29]) A. a. O. Bd. I, S. 419 ff. Der erste Akt enthält 18, der zweite 17 Arien in beiden Braunschweiger Fassungen, in der Metastasianischen Originalfassung kommen auf den ersten 19 Arien, auf den zweiten 17 Arien.

italienischen Arien waren — wie das Textbuch ausdrücklich vermerkt — von Paganelli komponiert, während die zwei restlichen deutschen Arien (1. Akt, 1. Szene und 3. Akt, 15. Szene) sowie das Rezitativ wahrscheinlich von *Schürmann* vertont wurden[30]). Das Rezitativ ist in zuweilen recht unfreiwillig komischen Versen[31]), die Arienübersetzung jedoch in Prosa gehalten. Die Regievorschriften verlangen gegenüber der früheren Fassung gesteigerte Prunkentfaltung. In der Szenenübersicht heißt es in Akt 2, 2. Szene „Eine prächtige Gallerie" gegenüber „Eine Gallerie" von 1734, in Akt 3, 2. Szene in der Fassung von 1734: „ein Gang von zwei Reihen Bäumen", 1739: „eine dreifache Allee von Bäumen". Das Textbuch von 1739 kündigt ferner im Szenarium Tänze an, von denen 1734 nicht die Rede ist: ein Entree von Neptuns Priestern und ein solches der „Mohren und Mohrinnen", außerdem tanzen in beiden Fassungen „Dames und Chavaliers" am Ende des zweiten Aktes einen Tanz.

QU. HORATII ODAE SEX SELECTAE

Die sechs horazischen Oden sind ein Sammelwerk von orchesterbegleiteten Solokantaten, jener Form also, in der die neapolitanische Schule ihre bedeutendsten selbständigen Leistungen vollbrachte[32]). Solokantaten im strengen Sinne sind die ersten fünf Oden, die sechste mit zwei Vokalstimmen folgt der für die weitere Entwicklung der Solokantate zur Chorkantate hin bestimmenden Tendenz der reicheren Ausgestaltung des Vokalparts. In der Textauswahl zeigt sich Paganelli als Kind seiner leichtlebigen und genußfrohen, mit Vorliebe aber auch vernünftelnden Zeit. Horazens Ode II/10 preist den goldenen Mittelweg; Lebensweisheit, Gleichmut im Glück und Unglück rät auch Ode II/3, indes Ode I/11 zu frohem Lebensgenusse mahnt, Ode III/2

[30]) Nach freundlicher Auskunft des Herrn Privatdozenten *G. F. Schmidt.* Die Arien wurden bis auf die zwei deutschen italienisch gesungen.

[31]) Z. B. 1. Akt, 2. Szene:
Jarbas: „Will ich . . . . . .
. . . . . .
Des Nebenbuhlers Herz ihm aus dem Leibe reißen
Und ins Gesicht schmeißen."

[32]) *Schmitz,* „Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts", S. 124.

dem Bacchus, Ode I/22 und III/9 Venus huldigen. Die Textbehandlung erfolgt nach den Stilprinzipien der neapolitanischen Schule mit ihrer rationalistisch sauberen Scheidung in Handlung bewegende und Gefühlskontraste darstellende Partien (Rezitativ-Arie)[33]). Diese sonst vom Librettisten besorgte Disposition fiel hier dem Musiker zu, für die *Gottsched* in der „Kritischen Dichtkunst" im allgemeinen die Anweisung gibt: „Der Poet muß sich bemühen, das munterste, sinnreichste und beweglichste in die Arien, das übrige aber, nämlich Erzählungen, Vernunftschlüsse, Sittenlehren u. dgl. ins Rezitativ zu bringen[34])", für die Kantate im speziellen: sie müsse „mit einer Arie anheben und schließen: damit sie theils im Anfange mit einer guten Art ins Gehör falle, theils auch zuletzt noch einen guten Eindruck mache: doch findet man" — fährt unser Gewährsmann fort — „im italienischen viele, die gleich von Anfang ein Rezitativ machen, die kürzesten darunter, haben nur ein einzig Rezitativ in der Mitte; und bestehen also aus dreyen Teilen. Gemeiniglich aber hat eine Cantate drey Arien und zwey Rezitative, und die längsten sollen nicht mehr als vier oder fünf Arien haben[35])." Schilderungen von Seelenstimmungen und Naturbildern liegen also auch in diesen Oden den Arien zugrunde, während erzählende und belehrende Partien dem Rezitativ zufallen. Hiebei sei noch auf eine Schwierigkeit verwiesen, die in der Natur der Sache liegt. In der Dakapoarie, „bei deren Text sich Metastasio" (und seine Nachahmer) „mehr denn je ins Schlepptau der Musik begab[36])", war jeder der beiden Teile von einer streng gewahrten, einheitlichen und zueinander kontrastierenden Gefühlsstimmung gesättigt. Damit hatte der Komponist das „Rezept" für die Vertonung in Händen: Melodik, Harmonik, Wahl der Tonart ergaben sich hieraus, wobei allerdings an die geringen Abstufungsmöglichkeiten in der Gefühlsskala der neapolitanischen Oper (in der Hauptsache „froh" und „traurig": Dur—Moll) erinnert sei. Horazens Oden weisen natürlich diese vorausgegebene Grundstimmung nicht auf. Plötzliche Stimmungsumschläge wie:

[33]) *Abert,* „Glucks Alkestis im Stuttgarter Landestheater", a. a. O. S. 357.
[34]) „Versuch einer Critischen Dichtkunst", S. 469.
[35]) Ebenda S. 473.
[36]) *Abert,* ebenda.

Ode I/11: „Dum loquimur fugerit invida
Aetas: carpe diem, quam minimum credula postero“
oder Ode II, 10: „Rebus angustis animosus atque
Fortis appare“
können demnach nicht berücksichtigt werden. Daß sich Paganelli darum auch nicht bemüht, ist aus dem Zeitstil durchaus begreiflich. Das Textliche wird auch hier dem Musikalischen völlig untergeordnet, der Komponist skandiert — unbekümmert um Bedenken metrischer Art — frei, wiederholt einzelne Worte und Sätze und stellt um, wie es eben gerade die musikalische Form verlangt. Jeder *Arie* legt er einen Vierzeiler zugrunde (nur in der II. und V. Ode ist eine andere Einteilung vorgenommen), die *Rezitative* umfassen meist zwei Vierzeiler (Oden I—IV), in der textlich gedrungenen V. Ode nur zwei Zeilen und in Ode VI drei Vierzeiler, also zwölf Verse. Übereinstimmend weisen die Oden (vergl. Themat. Kat.) eine langsame Arie am Anfang und am Ende in der Grundtonart auf. Die Mittelsätze sind durchwegs rasch, in ihrem Tonalitätsverhältnis zu den Ecksätzen ohne Regelmäßigkeit. Die Stellung der Rezitative bestimmt der Text. Den größten Umfang haben Ode I, II und IV mit vier Arien und einem Rezitativ, den geringsten Ode V mit zwei Arien und einem Accompagnato am Anfang, je drei Arien und ein Secco weisen Ode III und VI auf (vergl. die Übersicht des Themat. Kat.).

DAS REZITATIV

Das *Secco* Paganellis ist flüssig und seine gleichmäßige Physiognomie im „Narciso“ wie in den viel späteren „Oden des Horaz“ verrät die in sich gefestigte Haltung, welche aus der Scarlatti-Schule diesem wichtigen Teil der Oper zuteil wurde[37]). Der melodische Verlauf erfolgt in der üblichen Bogenform über den fundamentalen Akkordsäulen des Begleitbasses, verminderte und übermäßige Intervalle, überraschende Modulationswendungen sind die geläufigen Mittel zur Ausdrucksintensivierung. Besonders wirkungsvoll in der VI. Horazode der eindringlich fragende Trugschluß: [11]

Takt- und Tempowechsel sind streng vermieden. Die Gliederung

[37]) *Wellesz*, „Giuseppe Bonno“, a. a. O. S. 417.

wird durch zahlreiche Pauseneinschnitte erreicht. Die Kadenzierung erfolgt im (sorgfältig bezifferten) Rezitativbaß nur an den markantesten Redeeinschnitten und vereinzelt durch verbindende Figuren, und zwar am häufigsten in der Form: [12] Dann auch: [13] Ausgesprochen tonmalerisch und analog dem Accompagnato verwendet finden sich diese Figuren im folgenden Beispiele[38]): [14]

Das *Accompagnato* findet sich in den für die späteren Neapolitaner charakteristischen Verwendungsarten: als selbständiges Stück, herausgewachsen aus dem Secco („Narciso", 2. Akt, 4. Szene) oder in dieses mündend (ebenda, 6. Szene); als selbständiges Stück ohne Verbindung mit Secco (ebenda, Licenza; V. Horazode); als Einleitung zur Arie, in die es unmittelbar übergeht (II. Horazode) oder als Arienabschluß, ebenfalls unmittelbar aus der Arie herauswachsend (III. und V. Horazode). Als Triebfeder solcher Kombinationen ist das Streben nach Schaffung geschlossener Szenen durch Verbinden lyrischer und dramatischer Elemente, ein Charakteristikum der reformneapolitanischen Opernrichtung, deutlich zu erkennen. Und auch die offensichtlich gesteigerte Accompagnatoanwendung in den Horazoden gegenüber dem „Narciso" läßt Paganelli mit als dieser seriösen Richtung nahestehend erkennen. Das Begleitorchester (immer Streichquartett) unterbricht das Parlando in kurzen Einwürfen (meist lebhafte $^1/_{16}$-Figuren) und begleitet mit Figurenwerk teils rein formaler, teils offensichtlich tonmalerischer Art sowie mit den lang ausgehaltenen Akkorden venezianischer Provenienz. Obwohl Paganelli nicht die fein differenzierte Motivkunst Hasses[39]) zu Gebote steht, auf dessen überragendes Beispiel hier vor allem verwiesen werden muß, so erzielt er dennoch gerade in den Accompagnatos vielfach dramatisch eindringliche Wirkungen. So besonders in der großen Accompagnatoszene im „Narciso" (II/6), deren Chromatik prächtig steigernd die sehnsüchtige Ungeduld Narcisos, das holde Wesen seiner Liebe noch einmal zu sehen, malt: [15]

[38]) Vergl. ähnliche tonmalerische Figuren im Rezitativ-Baß in *Schweitzelsperg* „Lucretia", *Schiedermair,* „Die Oper an den badischen Höfen", a. a. O. S. 435.

[39]) Vergl. *Zeller,* „Das Rezitativo accompagnato in den Opern Hasses".

Im übrigen ist eine beabsichtigt einheitliche Anwendung gleicher Begleitfiguren in den Accompagnatos nicht zu übersehen. Im „Narciso" II/2 herrscht Tremolobewegung vor, II/6 punktierte Achtel, in der Licenza $^1/_{16}$-Dreiklangspassagen und aufschießende $^1/_{32}$-Läufe, in der II. Horazode begleitet das Orchester mit Zitaten aus der vorausgehenden Arie (Dreiklangsfiguren und lombardisch rhythmisierter Einleitungsgedanke) usw. Die rieselnde Quelle wird in der III. Horazode folgendermaßen veranschaulicht: [16]. Tempowechsel begegnet uns innerhalb des Accompagnatos nur in der II. und III. Horazode.

ARIEN- UND ENSEMBLESÄTZE

augenfälligste Entwicklung durch. Im „Narciso" verteilen sich die Arien auf die einzelnen Rollen wie folgt:

Die Arienform macht bei Paganelli die tiefgreifendste und

1. Akt:			2. Akt:		
Tiresia	1.	Szene	Amore	1.	Szene
	3.	„		5.	„
Amore	2.	„	Narciso	2.	„
Cefiso	4.	„		6.	„
Narciso	5.	„	Tiresia	3.	„
			Cefiso	4.	„

Unter diesen zwölf Arien (vergl. Themat. Kat.) sind zu unterscheiden:

1. Normalarien (I, 1—4; II, 1—3, 5).
2. Anrufungsarien (I, 5; II, 6; Licenza).
3. Gleichnisarie (II, 4).

Formal stehen die Arien auf der von den neapolitanischen Meistern *Vinci* und *Feo* erreichten Stufe[40]). Der Dakapoteil zerfällt in zwei von Ritornellen umrahmte *Gesangsabschnitte,* die, ziemlich konform, je einmal die Textstrophe mit gelegentlichen Wortwiederholungen bringen. Der zweite Abschnitt beginnt mit dem wörtlichen (I, 2 bis 4), in der Regel aber mit melodisch modifiziertem Arienthema. Koloraturen finden sich in beiden Abschnitten über den gleichen Worten, doch ist jenen im zweiten Abschnitt ein größerer Raum zugewiesen als im ersten. Ausgedehntere Koloraturpartien finden sich in der Rolle des Narciso und des Tiresia, zum Beispiel: [17].

[40]) *Abert,* „Nicolo Jommelli", S. 113.

Amor und Cefiso haben nur gelegentlich Koloraturen auszuführen; letzterer besonders in der Gleichnisarie. Der Modulationsweg führt von Tonika zur Dominante im ersten Abschnitte und im zweiten wieder zurück zur Tonika. Gelegentlich (I, 2) aber beginnt auch der zweite Abschnitt mit Tonika, wodurch sich für diesen der Modulationsweg I—V—I ergibt. Hiebei ist auf V eine Kadenzfermate postiert.

Der Arienmittelteil weist knappe Dimensionen auf. Er bringt entweder das Arienthema wörtlich (I, 1, 2, 4) oder einen melodischen Absenker desselben. Dem Mittelteil der Arien I, 3 und II, 6 liegen neue Themengedanken zugrunde: [18]; hier ist also bereits die nächste Entwicklungsstufe der Form angewandt, allerdings ohne Kontrast in Tempo, Tonart und Stimmungsgehalt. Der Mittelteil steht in Dursätzen auf V—er, in Mollsätzen auf Parallel-Dur.

Das erste *Ritornell* beginnt regelmäßig mit dem Arienthema oder (in den Anrufungs- und Gleichnisarien) mit den dasselbe umspielenden Figuren. Das Anfangsritornell ist, falls es größere Dimensionen aufweist (I, 1, 2, 4; II, 3), zweiteilig, die Fortspinnung des Arienthemas führt in die Dominante, worauf in der Regel ein neuer Gedanke in Sequenzmelodik wiederum in die Tonika moduliert. Das Mittelritornell intoniert gewöhnlich die Schlußtakte des Anfangsritornells. Das Schlußritornell stellt eine stark verkürzte Reprise des letzteren dar.

Die beiden Anrufungsarien nehmen eine Sonderstellung ein, ebenso die Gleichnisarie. In der ersten Anrufungsarie ist vor jeden der beiden Gesangsabschnitte des Dakapoteiles (Allegro) ein kurzes *Secco* im Adagiotempo postiert, in dem Narciso die Göttin seiner Ergebenheit versichert. In der zweiten Anrufungsarie spielt gleichfalls das rezitativische Element eine größere Rolle als in den Normalarien: die Singstimme bewegt sich oft halbe Takte lang rezitierend auf einem Ton, während die sordinierten Streicher mit Tremolo begleiten. Koloraturen weist sie nicht auf. Altvenezianische Traditionen wirken sich hier in gleicher Weise aus wie die reformneapolitanische Tendenz, Secco, Accompagnato und Arie zu einem Ganzen zusammenzuschweißen. Die Gleichnisarie endlich, in der der unglückliche Cefiso seinen Seelenzustand dem brausenden Meere vergleicht, weist mit ihrem reichen orchestralen Leben auf das Accompagnato hin.

Einen wesentlichen Fortschritt über die Arien des „Narciso" hinaus stellen zum Teil die *Arien* dar, welche sich einzeln erhalten haben (vergl. Themat. Kat.).

Arie 1 und 2 haben die vollausgewachsene Dakapoform mit kontrastierendem Mittelteil, wie sie sich unter *Hasses* Nachfolge entwickelte, während *Hasse* selbst noch in der Mehrzahl Haupt- und Mittelteil motivisch einheitlich gestaltet[41]). Arie 3 hat noch diese ältere Form (Larghetto, G-Dur), in Arie 1 und 2 kontrastiert der Mittelteil durch Tempo, Tonart, Takt und Thematik (Allegro moderato, C-Moll, $^4/_4$: Presto Es-Dur, $^2/_4$ — Larghetto, F-Dur, $^3/_4$: Presto, B-Dur, $^2/_4$).

Den kontrastierenden Mittelteilen liegen kurze, auf Dreiklangstönen sich bewegende Motive zugrunde, die ohne Wortwiederholungen doch mit gelegentlichen Koloraturen fortgesponnen werden.

Die Hauptteile sind klar geformt, die Dimensionen haben sich geweitet. Das erste Ritornell zeigt durchwegs den von Hermann *Abert*[42]) gelegentlich betonten engen Zusammenhang mit der Sonatenexposition: Hauptsatz-, Überleitungs- und (kontrastierende) Seitensatzpartie sind kaum zu übersehen. Gewöhnlich ist der Eintritt des Seitensatzes durch dynamische Vorzeichen hervorgehoben. Mittel- und Schlußritornell weisen die bekannte Kürze auf.

Die zwei Gesangsabschnitte des Dakapoteils sind gleichfalls formal differenzierter als in den „Narciso"-Arien. Der Hauptsatzgedanke wird in freier Melodik fortgesponnen, die Fortspinnung mündet in eine nicht umfangreiche Koloratur. Koloraturen begegnen uns in diesen Arien überhaupt nicht häufig, doch überlassen es gelegentlich angebrachte Fermaten dem Ausführenden, die Stücke nach dieser Seite hin zu ergänzen. Es folgt hierauf der Seitensatzgedanke des Ritornells mit neuerlichem Gangwerk fortgesponnen. Der zweite Gesangsabschnitt ist dem ersten ungemein ähnlich. In Arie 1 und 2 fällt im zweiten Abschnitt die

---

[41]) *Schering,* D. D. T., XX, S. VIII.

[42]) „Mozart", Bd. I, S. 227 und „Joh. Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart", a. a. O. S. 318. Hier namentlich der Hinweis auf *Majo* und Joh. Chr. *Bach.* Vergl. ferner *Helfert,* „Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform", a. a. O. S. 140.

zweite Koloraturpartie fort, an ihre Stelle tritt ein längerer freimelodischer Abschnitt.

Ein Fortschritt zeigt sich in diesen Arien auch hinsichtlich der Themenbildung. Bestanden die „Themen" der „Narciso"-Arien aus ganz kurzen Melodiefragmenten, deren offensichtlicher Zusammenhang mit Thementypen der älteren neapolitanischen Oper (A. Scarlatti, Bonno) wiederholt beobachtet werden konnte[43]), so haben wir es hier mit vollausgewachsenen, abgeschlossenen Gebilden zu tun. Vor allem beachte man das Thema der ersten Arie mit seinem dramatisch steigernden Septim-, respektive Nonsprung, das unbedenklich neben die Parallelthemen von Joh. Seb. *Bach* und *Telemann*[44]) gestellt werden kann. Nach dem Liedtypus entwickelt sind die Themen von Arie 2 und 3.

Ein Fortschritt zeigt sich endlich in der *Instrumentation.* Die Orchesterbesetzung des „Narciso" ist: zwei Oboen, zwei Hörner und Streichquartett. Hievon begleiten die Normalarien nur Oboen und Quartett mit Ausnahme der prophetischen Arie des Tiresia (I, 3), in der an Stelle der Oboen die pastosen Hörner treten. Die Anrufungs- und Gleichnisarien begleiten korrespondierend mit dem Accompagnato die Streicher allein.

Die Oboen werden nur in Ritornellen zur Verstärkung der Violinen verwendet, in den Gesangsabschnitten pausieren sie mit Ausnahme von Arie II, 1, die in thematischer Beziehung an die Sinfonia erinnert. In ihr werden die Oboen durchaus selbständig und harmoniestützend und auch regelmäßig bis etwa in die Mitte jedes Gesangsabschnittes hinein geführt. Im Gegensatz zu den Oboen sind die Hörner auch in den Gesangsabschnitten der Arie I, 3 tätig; und zwar treten sie als Harmonie- und Melodieträger auf, in letzterer Verwendung gelegentlich Melodiefragmente colla parte mit den Violinen bringend. Im Mittelteil der Arie ist ihr Anteil gering und auf Harmoniefüllung beschränkt. Die beiden Violinen gehen in den Gesangsabschnitten — meist unisono oder in Terzen gekoppelt — colla parte mit der

[43]) Vergl. „Narciso", Arie II/3, mit dem bei *Dent,* „Ensembles and Finales etc.", S. 548, mitgeteilten Scarlattischen Typus und „Narciso", Arie I, 1 und I, 4, mit dem bei *Wellesz,* „Giuseppe Bonno", S. 409, mitgeteilten Thema.

[44]) Vergl. D. D. T., XXVIII, Einleitung, S. XXV.

Singstimme oder begleiten mit trommelnden Achteln und Vierteln, im letzteren Fall meist in hoher Lage und besonders bei Gesangskoloraturen. Nur an besonders wichtigen Stellen reden sie ihre eigene Sprache, so in Arie I, 3, wenn Tiresia verkündet: „Sarà il tuo figlio amante": [19].

In diesem Beispiel ist die von *Jommelli* bis zum Raffinement gesteigerte Praxis Leos[45]), die erste Violine solistisch zu führen und der zweiten untermalende Figuren zuzuweisen, ebenso zu finden, wie in der Arie der Licenza; auch aus den übrigen Arien ließen sich ähnliche Beispiele beibringen. Die Bratsche (Violetta benannt) ist mit dem Baß entweder unisono, vielfach aber nur rhythmisch von diesem abhängig und melodisch selbständig als Mittelstimme geführt. Der durchwegs unbezifferte Baß[46]) tritt aus seiner bescheidenen Haltung (vorwiegend Trommel- und Murkibewegung in Achteln) nur in der Gleichnisarie heraus, deren Thema er unisono mit den Violinen bringt und in deren Verlauf ihm gelegentlich mit die Illustration des erregten Meeres in $^1/_{16}$-Passagen zukommt.

In der 3. Einzelarie finden sich nun Flöten, die Träger der „heiteren, hoffnungsfrohen, wolkenlosen Liebesempfindung[47])" in der Barockoper, verwendet, und zwar nahezu durchwegs in einer gegenüber den führenden Violinen selbständigen Behandlung. Die Überleitungspartie des Anfangsritornells erweist sich zum Großteil als ein Zwiegespräch zwischen Flöten und Geigen, wobei sich die Romantik langgehaltener Horntöne[48]) mit Wohlgefallen ausgenützt findet. Auch die Gesangsabschnitte beleben die Flöten durch kurze, vornehmlich aus dem Thema gezogene Einwürfe. Die Hörner werden nur als Harmonieträger verwendet, lediglich im Anfangsritornell der 2. Arie wiederholen sie das edle Thema, wodurch der tröstende Charakter der Arie eindringlich betont wird. Das Streichquartett zeigt die bekannte Pysiognomie.

Eine völlige Wandlung hat nun die Arienform in den *Horaz-*

---

[45]) *Abert*, „Jommelli", S. 118.

[46]) Beziffert sind nur das Secco von I, 1 sowie sämtliche Rezitativbässe der Licenza.

[47]) *Kleefeld*, „Das Orchester der Hamburger Oper", a a. O. S. 260.

[48]) *Moser*, „Geschichte der deutschen Musik", Bd. II, S. 323.

oden mitgemacht: die Dakapoform ist aufgegeben. Unter den 20 Arien der Sammlung befindet sich eine einzige Dakapoarie (Ode II, Arie 1), deren Mittelteil überdies die Bemerkung „Da capo se piace" trägt. Derselbe schließt in Fis-Moll, während der Dakapoteil in A-Dur steht; auf diesen ist also keine Rücksicht genommen und der direkte Übergang ins nachfolgende Accompagnato (D-Dur) ergibt sich viel zwangloser als die Repetition.

Paganelli hat somit *um 1755 die Dakapoform aufgegeben,* tat also denselben Schritt wie *Graun* in seinem „Montezuma" (1755) nach gelegentlicher Verwendung der neuen Form in früheren Opern (seit 1743) und eingehenden Experimenten in der „Semiramide" von 1754[49]). Wem die Priorität in der bewußten Abkehr von der Dakapoarie zuzuerkennen sei, läßt sich bei der nur vagen Kenntnis von der Entstehungszeit des Paganellischen Werkes nicht mit Bestimmtheit entscheiden. Eine Beeinflussung Paganellis durch Graun ist durchaus möglich, doch nicht unbedingt anzunehmen, da Paganelli ganz andere Gründe zu seiner Formneuerung geführt haben konnten als die „Reformbestrebungen" Friedrichs des Großen und seines Komponisten. Die Aufgabe der Dakapoform in den Horazoden läßt sich nämlich sehr wohl darauf zurückführen, daß in diesen einfach die für den Mittelteil nötigen Textworte mangelten, da ja für eine Arie nur immer ein Vierzeiler zu Gebote stand (vergl. Textkritik). Man kann demnach ganz gut annehmen, daß Paganelli unabhängig und auf anderem Wege zum gleichen Ziel gelangte wie Graun und diese Annahme wird in der Tat durch die einzeln erhaltene *4. Arie* bestätigt. Der Form nach wohl eine Dakapoarie von der vorbeschriebenen Faktur mit einem nur tonartlich kontrastierenden Mittelteile (E-Moll), wird in der Partitur als Dakapoabschluß lediglich die Wiederholung des siebzehntaktigen Anfangsritornells verlangt. Die Arie, welche aus der vom Metastasianischen Original stark abweichenden Venezianer „Artaserse"-Fassung von 1742 stammt, zeigt also schon in früher Zeit die Tendenz zur Abkehr von der Dakapoform. Trotz der fehlerhaften Schreibweise des Autornamens (vergl. Themat. Kat.) ist sie un-

[49]) *Mayer-Reinach* in D. D. T., XV, S. X.

bedingt unserem Paganelli zuzusprechen. Graun und Paganelli gehen übrigens in der gleichen Weise zu Werke[50]): ihre formal völlig gleichgestalteten und auch inhaltlich nahe verwandten „Kavatinen" sind nichts anderes als Dakapoteile der unter *Hasses* Führerschaft zur formalen Vollendung gelangten dreiteiligen Dakapoarie mit, der Sonatenexposition ähnlichem, Anfangs-, mit Mittel- und Schlußritornell und den beiden ziemlich konform gearbeiteten Vokalabschnitten, wie wir sie im vorstehenden kennengelernt haben. Das Anfangsritornell bringt hiebei in der Regel das Arienthema und ist am ausgedehntesten, das Mittelritornell hält zwischen beiden die Mitte. Beide Vokalabschnitte beginnen mit dem Arienthema, in Ode IV, Arie 4 und Ode V, Arie 1 setzt die Singstimme nur vom B. c. begleitet ein, das Orchester gesellt sich dann mit der Themenfortspinnung begleitend nach einem halben, respektive nach drei Takten hinzu. Die Arienthemen zeigen gegenüber den „Narciso"-Arien die in den vorbesprochenen Stücken beobachtete Plastik und Abrundung, freilich zum Großteil nicht in der gleich glücklichen und überzeugenden Weise wie bei diesen (vergl. Themat. Kat.). In den Vokalabschnitten finden sich reichlich Koloraturen über denselben Textworten sowohl rein formal verwendet (eine ausgesprochene Bravourarie ist die dritte der IV. Ode), zum Beispiel: [20], wie auch vielfach tonmalerisch, insbesondere in Ode I, Arie 3: Berge: [21] Niederstürzen der Türme: [22] usw.

Die Anforderungen, welche diese Stellen an die Virtuosität des Sängers stellen, stehen kaum denen der Spitzenleistungen damaliger Gesangskunst nach[51]). Fermaten am Schlusse des zweiten Vokalabschnittes, der überhaupt mit Koloraturen reicher bedacht ist, und gelegentliche Haltetöne bieten dem Ausführenden weitere Gelegenheit, die Arien virtuos auszustatten. Der normale Modulationsweg ist der von Tonika zur Dominante (respektive Dur-Parallelen in Mollsätzen) und wieder zurück nach Tonika.

Die Orchesterbehandlung (zwei Violinen, Viola und peinlich

---

[50]) Vergl. *Grauns* „Montezuma" ebenda, ferner *Donath,* „Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist", S. 56 und 79.

[51]) Vergl. die von *Graun* für das Debüt der *Schmehling* in Berlin geschriebene Bravourarie „Mi paventi", abgedruckt bei *Thouret,* „Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker", S. 96.

bezifferter Baß) erfolgt in der bekannten Weise. Die Begleitfiguren werden vielfach durch tonmalerische Absichten bestimmt (namentlich bei Schilderungen des maritimen Kolorits). Die Begleitung erfolgt meist in Sechzehnteltremolos, pochenden Achteln oder Vierteln auf den Melodietönen oder deren Oktave, Unisonoführung mit der Singstimme und figurativer Ausschmückung derselben. 1. und 2. Violine gehen in der Regel miteinander gekoppelt (unisono, Terzen, Sexten oder Oktaven), doch macht sich auch hier fallweise die Emanzipation der beiden Violinen voneinander bemerkbar.

Es erübrigt nunmehr, noch auf die Ensemblesätze in Kürze einzugehen. Hinsichtlich der *Duette* ist nur wenig mehr zu sagen. Als Beobachtungsmaterial liegen vor:

Das Schlußduett aus „Narciso al fonte", 1. Akt, 6. Szene.
Zwei einzeln erhaltene Duette (vergl. Themat. Kat.) und
Das Schlußduett der VI. *Horazode* für zwei Soprane (gewonnen durch textliche Veränderung der ursprünglichen Schlußstrophe Lydias).

Prinzipiell unterscheiden sich diese Stücke von den Arien nur durch die vokale Mehrstimmigkeit, formal stimmen sie nach ihren verschiedenen Entwicklungsstadien mit diesen völlig überein. Im „Narciso"-Duett singt jede Stimme im ersten Vokalabschnitt zuerst das Thema einzeln, dann folgt ein kurzes Wechselsingen und die endliche Vereinigung zur *Terzenbewegung*. Der zweite Abschnitt beginnt gleich mit dem Wechselsingen. Im Mittelteil beginnen die Stimmen — im Geist der neapolitanischen Kirchenmusik[52]) — mit kanonischen Einsätzen rezitierend auf einem Tone, ganz ähnlich beginnt das Duett der *Horazoden* mit den wirkungsvollen Vorhaltsbildungen, wobei in diesem Falle das Anfangsritornell ausfällt (vergl. Themat. Kat.).

Das Anfangsritornell von Duett 1 zeigt die vorerwähnte Korrespondenz mit der Sonatenexposition, das von Duett 2 besteht hingegen nur aus Thema und Fortspinnung. Im zweiten Vokalabschnitt ist in diesen Duetten das modulatorische Leben besonders reich, seinen Höhepunkt erreicht dieses jedoch in den Mittelteilen, wobei chromatisch geführte Bässe das treibende Element bilden. Der Mittelteil von Duett 2 kontrastiert durch Tempo, Tonart und Thematik (Adagio, E-Dur, $^4/_4$: Presto, E-Moll, $^4/_4$), im

[52]) *Kamiénski*, „Die Oratorien von Johann Adolf Hasse", S. 295.

Duett der VI. Horazode ist die Dakapoform bereits aufgegeben, die beiden übrigen Duette zeigen noch die ältere Dakapoform mit einheitlichem Haupt- und Mittelteil. Dem „Narciso"-Duett wie dem Duett 2 liegt übrigens der gleiche Themengedanke zugrunde, ein Gedanke, den Hermann *Kretzschmar*[53]) als neapolitanischen Provinzialismus anspricht und dem wir auch wiederholt in verschiedenen Spielformen in der zeitgenössischen Kammermusik begegnen[54]). Auch *Koloraturen* fehlen in diesen Duetten nicht, wenngleich sie naturgemäß eine weniger bedeutende Rolle als in den Soloarien spielen.

Die beiden *Chöre* des „Narciso" (1. Akt, Schlußszene B-Dur, $^3/_8$; Licenza D-Dur, $^3/_8$) weisen sehr simplen Chorsatz auf: die drei Stimmen (zwei Soprane und Baß) sind beständig akkordisch geführt. Der erste Chor ist — ohne äußere Einteilung — dreiteilig. Das Einleitungsritornell wird von den das Thema umrankenden $^1/_{16}$-Violinfiguren bestritten. Erster und zweiter Teil, die sich sehr ähnlich sind, haben volle Besetzung, der Mittelteil wird nur von den beiden Sopranen zur Begleitung der Oboen und des Basses gebracht und festigt den Eindruck des Tanzmäßigen, den der gesamte Chor macht: [23].

Die Hörnermitwirkung ist für den *Licenza-Schlußchor* aufgespart. Dieser ist zweiteilig und wird unter Mitwirkung der Gesamtkräfte abgesungen. Vor jedem der beiden Gesangsabschnitte steht ein kurzes Ritornell, das erste mit Hauptsatzgedanken beginnend. Im zweiten Gesangsabschnitt rezitieren die Singstimmen auf gleichen Tönen, um erst gegen Ende melodisch bewegter geführt zu werden.

INSTRUMENTALWERKE

ZEITLICHER ÜBERBLICK

Haben sich von Paganellis Vokalmusik nur spärliche Reste erhalten, so ist an Instrumentalwerken immerhin genügend auf uns gekommen — im ganzen 16 Werke (vergl. Themat. Kat.) — um das Bild des Instrumentalkomponisten Paganelli mit einiger Genauigkeit zeichnen zu können.

---

[53]) „Geschichte der Oper", S. 169.

[54]) Vergl. S. 33, 99.

Für die Chronologisierung seiner *Druckwerke* gewährt zunächst Michel *Brenets* Aufsatz „La librairie musicale en France" die wichtigsten Anhaltspunkte. Unterm 12. Jänner 1751 erhält der Pariser Verleger *Le Clerc* ein königliches Druckprivileg zur Herausgabe von Instrumentalmusik verschiedener Meister, darunter auch der Paganellis[55]). Es sind dies wohl op. 4 und 5. Aus der Widmung von op. 7 ergibt sich, daß diese nicht vor 1753 erfolgt sein kann: der Widmungsträger wird als Herr von Bristow tituliert (vergl. S. 44). Op. 7 ist demnach „um 1754" anzusetzen, op. 8 kann nicht nach 1756, dem Todesjahr des Widmungsträgers[56]) gedruckt worden sein, vermutlich aber schon in der nächsten Zeit nach 1754, also „um 1755". 1756 erscheint dann die Klavier-Orgelsammlung „XXX Ariae", um dieselbe Zeit etwa die Sonatinensammlung „Divertissement de le beau sexe". Am 21. August 1765 erhält *Le Clerc* neuerlich Druckerlaubnis für verschiedene Instrumentalwerke, unter anderem auch von Paganellis Komposition[57]). Es handelt sich hier wohl um die Duos op. 13 und vielleicht auch um die Flötensonaten op. 16[58]). Von den beiden Klaviersonaten ist die eine mit *Haffners* Sammelwerk „um 1762" anzusetzen und auch die von E. *Pauer* edierte wird etwa in dieselbe Schaffenszeit zu verweisen sein. Pauer unterließ es leider, den Fundort der Sonate anzugeben, die Überschrift des Neudruckes „Sonate 5" läßt jedoch darauf schließen, daß sie einem Sammelwerk entnommen ist, dessen Mehrheit heute als verschollen betrachtet werden muß. Der Großteil des Gedruckten (op. 1 bis 3, 6, 9 bis 12, 14 und 15) ist demnach dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen. Von diesen *verschollenen* Werken waren nach *Gerber,* op. 1, Symphonien à 6; eine Eingliederung der bei Gerber ohne Opuszahlen namhaft gemachten Werke läßt sich an Hand des *Le Clercschen* Verlagskataloges (abgedruckt zum Beispiel in der Le Clercschen Ausgabe der Trio-

---

[55]) *Brenet,* S. 446.

[56]) Vergl. S. 44.

[57]) *Brenet,* S. 454.

[58]) *Gerbers* Verzeichnis Paganellischer Werke erweist sich demnach nicht nur als lückenhaft, wie der Autor selbst zugibt, sondern auch in der Zeitbestimmung falsch: Gerber setzt die Entstehung der Werke op. 1—15 viel zu früh in die Jahre 1733—1758.

sonaten op. I von *Corelli)* teilweise vornehmen. Es sind dies: 6 Violintrios; 6 Violintrios, „so auch für die Flöte eingerichtet sind", Paris; nochmals 6 Violintrios und 6 Violinduos (1758). *Le Clercs* vorgenannter Katalog verzeichnet nun unter der Rubrik „Sonates en Trio et à 4 parties" von *Paganelli:* op. 1 bis 3 und 7. Gerbers drei Sammlungen von je 6 Trios würden demnach unter op. 1 bis 3 fallen. Als verloren müssen endlich angesehen werden Harfenstücke aus dem Jahre 1736 und weitere 30 Airs: „Divertissement XXX musical continent Airs" betitelt. Schließlich wissen wir, daß im Jänner 1764 der Verleger *La Chevardiere* unter anderem „Six Sonates en Duos" von Paganelli ankündigte[59]), die also unter op. 9 bis 12 fallen.

Es erübrigt sich noch die Chronologisierung der ungedruckten Werke. Geben hiebei die äußeren Lebensumstände unseres Komponisten gewisse Anhaltspunkte, so werden die hieraus gewonnenen Ergebnisse durch die stilkritische Untersuchung bestätigt. Sämtliche Werke dürften aus den Fünfzigerjahren stammen. Bei den Werken der Dresdener Bibliothek kann dies mit einiger Bestimmtheit[60]), bei denen der Universitätsbibliothek Upsala mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Letztere sind vielleicht mit den „Kavalierskonzerten" in Zusammenhang zu bringen, die in der sogenannten schwedischen „Freiheitszeit" Johann Helmrich Romans (1694 bis 1767) unter dem Protektorate des Adels um die Fünfzigerjahre rasch emporblühen und dem unaufhaltsamen Eindringen italienischer und deutsch-italienischer Einflüsse unterliegen[61]). Die Werke der Karlsruher Landesbibliothek stammen aus dem Besitze des *Baden-Durlacher* Hofes[62]). Ihrer inneren Faktur nach gehören sie gleichfalls in den oben genannten Zeitabschnitt.

---

[59]) *Wyzewa* u. *St. Foix*, „Mozart", Bd. I, S. 60.

[60]) Vergl. S. 48.

[61]) *Norlind*, „Zur Geschichte der schwedischen Musik", S. 251 und *Niemann*, „Die schwedische Tonkunst", S. 93.

[62]) Freundliche Auskunft der *Karlsruher* Bibliotheksleitung.

Die Sammlung „Divertissement de le beau Sexe“ enthält sechs drei- und zweisätzige Sonatinen für Clavecin von gleichbleibender oder im Mittelsatz wechselnder Tonart (vergl. Themat. Kat.). Wir haben es hier mit „allerkleinsten Formen“ (durchschnittlicher Umfang 28 Takte, der kürzeste Satz 14, der längste 38 Takte) zu tun, „in die sich“ Paganelli „dem schönen Geschlecht zu Liebe einengt[63])“. Sämtliche Sätze sind zweiteilig mit Repetition, ihrer inneren Faktur nach lassen sich *Sonatensätze,* nach dem „Fortspinnungstypus“, und *Tanzsätze,* nach dem „Liedtypus“ entwickelt[64]), deutlich unterscheiden. Meist steht der Tanzsatz, entsprechend der neapolitanischen Opernouverture, am Ende (Sonate 2 bis 4, 6), sonst an zweiter Stelle. Die Tanzsätze haben — bis auf den der 6. Sonate (eine stilisierte *Gigue*) — Menuettcharakter, ohne jedoch die sonst beliebte Bezeichnung Tempo di Menuetto zu führen. Das Schema der ersten drei Sonaten ist das der italienischen Sonatenform[65]): langsam—rasch—rasch, das der übrigen rasch—langsam—rasch, respektive rasch—rasch.

Der Formaufbau der *Sonatensätze* stellt sich folgendermaßen dar: Der Modulationsweg des ersten Teiles geht von I zu V in Dursätzen, zur Durparallelen in Mollsätzen. Deutlich läßt sich eine Haupt- und Seitensatzpartie unterscheiden. Die Fortspinnung des Hauptgedankens moduliert in die Zieltonart, wobei sie direkt aus ersterem entwickelt (I, 2; II, 2; III, 1 und 2; V, 2) oder durch Halbschluß von diesem getrennt ist (I, 1; IV, 1 und 2; V, 1; VI, 1). Als Überleitung ist gerne eine Sequenz verwendet. Beliebt ist die Wiederholung der Schlußkadenz (I—IV—$I^6/_4$—V) am Ende des ersten Teiles als Auswirkung des Codaprinzips: [24].

Haupt- und Seitensatzgedanken liegen in der Regel selbständige Motivgedanken zugrunde, jedoch *ohne Kontrasttendenz.* Die ausgewachsenste Exposition hat VI, 1 mit Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und melodisch kontrastierender Coda: [25].

Die Modulation führt im zweiten Teil von der Expositionszieltonart zurück zur Tonika. Eröffnet wird der zweite Teil durch

---

[63]) *Weitzmann-Seiffert,* „Geschichte der Klaviermusik“, S. 430.

[64]) Nach W. *Fischer,* „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“. a. a. O.

[65]) *Abert,* „Joseph Haydns Klavierwerke“, a. a. O. S. 554.

den Hauptgedanken, daran schließt sich entweder die modifizierte Fortspinnung wie im ersten Teil (V, 1; III, 1) oder eine Sequenz, motivfremd (IV, 1; II, 1) oder der Parallelsequenz in der Exposition entsprechend (III, 2; IV, 2; I, 2). In VI, 1 ist diese „Durchführungspartie" freimelodische Sequenz, in I, 1 wird der Seitensatz als Sequenz abgewandelt. Die *Reprise* beschränkt sich auf die wörtliche (I, 2; II, 1 und 2; III, 2; IV, 1 und 2; V, 1, VI, 1) oder modifizierte Wiederholung der Seitensatzpartie. Wir haben es also mit sogenannter embryonaler Sonatenform, wie sie Domenico *Scarlattis* „Esercizi" repräsentieren, zu tun.

Der erste Teil der *Tanzsätze* von Menuettcharakter besteht aus einer sechzehntaktigen Doppelperiode, die regelmäßig durch Taktwiederholungen erweitert ist, eine bereits in der altklassischen Melodiebildung beliebte Modifikation des reinen Liedtypus[66]). Der Vordersatz der ersten Periode schließt regelmäßig auf der Tonika, der Nachsatz in Dursätzen auf der Dominante oder II. (II, 3), in Mollsätzen auf der Durparallele oder Dominante (V, 2). Der Vordersatz der zweiten Periode schließt entweder in der Zieltonart (I, 2; IV, 3) oder deren Dominante, der Nachsatz natürlich in der Zieltonart.

Der zweite Teil bringt den ersten mit rückführender Modulation, doch nie wörtlich, immer modifiziert, gelegentlich (I, 2) wird ein völlig neuer Teil eingeschoben. Der erste Vordersatz schließt in der Regel in der Expositionszieltonart (II, 3; III, 3; IV, 2) auch schon auf der Tonika (I, 2) oder deren Dominante (V, 2), der erste Nachsatz auf der Dominante (II, 3; I, 2; IV, 3) oder Tonika (III, 3; V, 2). Der zweite Vordersatz schließt auf der Tonika (I, 2; IV, 3), Dominante (III, 3; V, 2) oder Wechseldominante (II, 3), der zweite Nachsatz natürlich auf der Tonika. Die Längenverhältnisse der beiden Teile sind gleich (18 : 18 in IV, 3; 16 : 16 in II, 3) oder ungleich (18 : 16 in I, 2; V, 2; 18 : 20 in III, 3). Der Tanzsatz von Sonate 4 stellt eine jener charakteristischen Verquickungen von Lied- und Fortspinnungstypus dar: die Periodisierung ist verwischt, die Melodik nach dem Fortspinnungsprinzip entwickelt, die Kadenzierung frei.

Die Gigue zeigt von den charakteristischen Merkmalen des altklassischen Tanzes nur die lebhafte Bewegung im $^6/_8$-Takt sowie

[66]) *Fischer*, a. a. O. S. 27.

die gleiche Ausdehnung der beiden Teile. Bei dem absolut homophonen Charakter der Stücke[67]) fällt hier natürlich das dritte Merkmal (imitatorisches Auftreten des Hauptgedankens) weg. Die Lebhaftigkeit schlägt sich auf die Unterstimme, die in Terzbewegung mit der Oberstimme geführt ist.

Diese Stücke stammen also aus der Zeit des Überganges von Suite zur Sonate. Von den „alten Grundsäulen der (Suiten-)Gestaltung[68])", den Tanzsätzen, haben sich nur mehr Menuett und Gigue erhalten, aber auch sie bereits stilisiert, suitenhaft ist der Klavierstil, die tonale Einheitlichkeit in vier Sonaten, aus der Suite stammen einzelne Tempovorschriften. Dem gegenüber herrschen die sonatenhaften Elemente vor: Melodiebildung, Tempovorschriften, Dreisätzigkeit und Satzstellung, Wechsel der Tonalität im Mittelsatz[69]). Inhaltlich sind diese Stücke nicht allzu hoch zu werten: es ist harmlose, liebenswürdige Unterhaltungsmusik, wie sie mit der wachsenden Musikausübung der Dilettanten in der Zeit allerwegen mächtig ins Korn schießt.

Wyzewa und *Saint-Foix*[70]) stellten nun hinsichtlich dieser Sonaten die Behauptung auf, *Schobert* habe auf der Durchreise durch *Augsburg* bei dem Verleger *Lotter* die Divertimenti oder Sonaten des italienischen Meisters kennengelernt, „wovon eine Sammlung, *jetzt in der Bibliothek von Upsala aufbewahrt,* vielleicht unter der gesamten Zeit das am meisten Verwandte mit den ersten Sonaten unserer geheimnisvollen Persönlichkeit (Schobert) ist". Nun, erstens hat *Lotter* mit den Divertimentis von Paganelli nichts zu tun, sie erschienen bei *Hummel* in *Amsterdam* und das

---

[67]) Die Satzart ist absolut homophon und zweistimmig. Die im Violinschlüssel notierte Oberstimme dominiert, der Baß ist Harmonieträger, der nur zwischen einzelnen Melodieabschnitten vermittelnde $^1/_{16}$-Figuren auszuführen hat. Begleitung in Dreiklangsbrechung findet sich nur vorübergehend im Andante der IV. Sonate. Über die Zweistimmigkeit hinaus lassen sich Ansätze zur Dreistimmigkeit durch Füllnoten bei Schlußwendungen gelegentlich beobachten.

[68]) *Sandberger,* „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts", a. a. O. S. 235.

[69]) Es liegt offensichtlich ein Versehen vor, wenn bei *Weitzmann-Seiffert* (a. a. O. S. 430) zu lesen ist: „ . . . nach Suitenart in der Mitte wechselnder Tonart."

[70]) Mozart, Bd. I, S. 73.

Upsalaer Exemplar (vergl. Themat. Kat.) ist eine von irgend einem Interessenten vorgenommene handschriftliche Kopie[71]) und zweitens scheinen Wyzewa und Saint-Fox diese Divertimentis kaum zu Gesicht bekommen zu haben, sie würden sonst mit ihrem Urteil vorsichtiger gewesen sein.

Ein Großteil dieser Sonatensätze begegnet uns — teilweise aus Rücksicht auf den tonartlichen Zusammenschluß je dreier Arien transponiert und mit sonstigen kleinen Abweichungen[72]) — in der Sammlung „XXX Ariae pro Organo et Cembalo", die 1756 bei *Lotter* in *Augsburg* erschien (vergl. Themat. Kat.). Auch diese Sammlung wurde durch die beiden französischen Mozart-Biographen in völlig unverdienter Weise zu *Mozarts* künstlerischer Entwicklung in Beziehung gebracht. Wyzewa und Saint-Foix behaupten[73]), daß das Salzburger Wunderkind 1763 bei Lotter die „sehr interessante Sammlung von 30 Arien für Orgel oder Klavier des Paduanischen Meisters J. A. Paganelli" kennengelernt habe. „Der Stil dieses Meisters war schon der der neuen italienischen Schule" — heißt es dann — „mit einem sehr markanten mondainen Charakter. Und Paganelli machte neben anderen Manieren neueren Datums bis auf weniges unaufhörlich Gebrauch von dem ‚Alberti-Baß' . . . Wahrscheinlich hat der junge Mozart während seines Aufenthaltes in Augsburg diese Sammlung kennengelernt, wie die anderen kürzlich bei Lotter erschienenen Werke. Seine erste Sonate, die er Mitte Oktober in Brüssel begonnen hat, zeigt in mehr als einem Punkte Ähnlichkeit mit Paganellis Stücken[74])". Nun findet sich in dieser Sammlung *auch nicht ein einziger Alberti-Baß*. Wie in den Divertimentosonatinen ist hier der Baß, wenngleich im einzelnen sorgsamer[75]), so doch im ganzen nach

[71]) Dasselbe enthält verschiedentlich geringfügige Abweichungen vom Druck, die sich auf Flüchtigkeit des Kopisten zurückführen lassen.

[72]) Füllstimmen in den Arien häufiger, dynamische Vorzeichnungen (*f*, *p*) weniger oft, Triller, bisweilen durch Punktierung rhythmisch pointiert, häufiger, geringfügige melodische Varianten usw.

[73]) Mozart, Bd. I, S. 33.

[74]) In Anschluß an *Wyzewa* und *Saint-Foix* läßt *Schiedermair* („Mozart. Sein Leben und seine Werke", S. 31) den jungen Mozart bei Paganelli den „Gebrauch des Alberti-Basses beobachten". Vergl. auch Romain *Rollands* „Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit", S. 252, Anm. 324.

[75]) Der Hauptsatz von Arie X ist über einen *Ostinato*-Baß gebaut, in

alter B. c.-Manier geführt. Von *Riemanns* Mannheimer Idiotismen, die man ja als Universalia des gesamten „schwärmerischen Südens[76])" erkannt hat, findet sich nur die „Bebung" (vergl. Themat. Kat., Aria VII). Vorhaltsbildungen liebt Paganelli wohl, doch finden sich „Seufzer" in Riemanns Sinne nur in den Arien 23 (vergl. Themat. Kat.) und 27. Ein Vergleich mit *Mozarts* Jugendsonaten (Ges. Ausg. Serie XVIII, Bd. 1, Nr. 1 bis 4; Köchel 6 bis 9) beweist, daß diese mit unserer Ariensammlung in Wahrheit nichts gemein haben. Letztere enthält gefällige Gelegenheitsmusik im galanten Übergangsstil, während Mozarts Sonaten (man beachte nur die überlegen flüssige Klavierbehandlung!) schon weit in die Zukunft weisen. Wyzewa und Saint-Foix kamen zu ihrer Behauptung durch Rückschlüsse aus Paganellis F-Dur-Sonate (vergl. Themat. Kat.), in deren erstem Satze Alberti-Bässe in der Tat fast überreichlich verwendet sind, ohne das *Brüsseler* Exemplar der 30 Arien wohl jemals zu Gesicht bekommen zu haben.

Die Bezeichnung Aria entspricht dem französischen Air, womit in Suite, Partite und französischen Ouverturen Stücke bezeichnet werden, die keinem bestimmten Tanztyp zugehören. Der Titel illustriert den Umschwung, dem die Tonkunst im „Halbjahrhundert der Empfindsamkeit" in sozialer und ästhetischer Beziehung unterworfen[77]) war. „Während man bisher das Kunstwerk in erster Linie als Objekt betrachtete und an seiner formalen Natur den Ausdruck der Schönheit maß, wurde dem Hörer nun das Anhören des Kunstwerkes zum seelischen Erlebnis[78])." „Sub elevatione...": also Erbauung, seelische Erhebung durfte der Liebhaber, in dessen Hände die Musikpflege nun vornehmlich gelegt ist, von diesen Arien erwarten. Dem Dilettanten zuliebe sind sie vom Autor „stylo tam gravi quam suavi ellaboratae[79])" und zur

---

Arie XI und XXIV wird der Baß zum melodischen Geschehen der „Durchführungssequenz herangezogen, ähnlich in Arie XXVI. Das Orgelpedal ist lediglich zu Orgelpunktwirkungen (vornehmlich in Arie XXX) und zum Freimachen der linken Hand herangezogen. An den diesbezüglichen Stellen befindet sich die Vorschrift „Ped.". Häufig finden sich Trommelbässe, verbunden mit Quint, Sext und Terz (Arie XIII, XVI, XX, XXII, XXVI).

[76]) Vergl. *Ziegler*, „Placidus von Camerloher", S. 83.

[77]) H. J. *Moser*, „Geschichte der deutschen Musik", Bd. II/1, S. 309 ff.

[78]) *Mennicke*, „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker", S. 14.

[79]) Notiert sind die Stücke abwechselnd im Sopran- und Violinschlüssel

Vorführung in Kirche und öffentlichen wie privaten Musikkränzchen bestimmt. Unserer, durch die Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts bedingten Auffassung vom Wesen wahrer Kirchenmusik entsprechen diese tändelnden Galanteriestücke, die zum Teil gleichzeitig dem Gottesdienste wie der „Unterhaltung des schönen Geschlechtes" dienen sollen, keineswegs. Unter dem Gesichtswinkel historischer Betrachtung freilich verliert die Bestimmung der Stücke für die Kirche ihre scheinbare Ungeheuerlichkeit: ein lebensfrohes Opernjahrhundert diente seinem Gott eben in einer sinnlich-freudigen und prächtigen Weise[80]). So sind diese 30 Arien als Einlagstücke bei Offertorien, Messen und Vespern, in denen heute noch die strenge katholische Liturgik solistisches Orgelspiel duldet[81]), bestimmt.

Nach dem über die Sonatinen Gesagten ist hier nur wenig mehr beizufügen. Wir haben es — der kirchlichen Bestimmung der Sammlung entsprechend — ausschließlich mit Sonatensätzen zu tun, Menuettcharakter (¾-Takt und Thematik!) haben nur noch einzelne Stücke (Arie 5, 17, 19). In Arie 8 ist sogar das Thema eines Tanzsatzes der Sonatinensammlung (I, 2) zu finden, wenngleich im folgenden sonatenhaft weitergeführt. Hübsche, relativ vollentwickelte Sonatensätze stellen Arie 16 und 21 dar. Wie die Divertimentosonatinen sind die Arien homophon und zweistimmig, doch finden sich in ihnen häufiger drei- und sogar vierstimmige Stellen, die nicht lediglich durch Füllstimmen zustande kommen, zum Beispiel Arie 24: [26]. Von dem allgemeinen Charakter tändelnder Galanteriestücke weichen ab: Arie 13, ein *scarlattisches Esercizio* mit konsequenter Durchführung des Sech-

(Oberstimme). Der „Klavier"-(Sopran-)Schlüssel der Fachleute ist noch häufiger vertreten als der Dilettanten-(Violin-)Schlüssel (dieser in Arie II, IV, VI, IX, XII, XIII, XVI, XVIII, XXII—XXIV, XXVIII), doch hat bereits der Kampf zwischen beiden eingesetzt, der sich bis in Ph. Em. *Bachs* Sonaten von 1776 und 1780 verfolgen läßt. *Moser,* a. a. O. S. 326.

[80]) Vergl. *Nikolais* Bericht über die Kirchenmusik in *Bamberg,* Zeitschr. f. M. W., III, S. 201, Anm. 6. — Ferner *Adler,* „Der Stil in der Musik", S. 41. *Engländer,* „Joh. Gottl. Naumann", S. 52, D. T. B., XII/1, S. XV. D. D. T., XXIX—XXX, S. IX. D. T. Oe., XIX/2, S. XXI. *Rolland,* „Musikalische Reise...", S. 250, Anm. 307. *Schiedermair,* „Briefe W. A. Morzarts", Bd. I, S. 53 u. a.

[81]) *Thalhofer,* „Handbuch der Liturgik", Bd. I, S. 562.

zehnteltriolenmotivs, Arie 16, ein *tokkatenartiges* Stück mit harmonisch kräftiger Durchführungssequenz sowie die Pastorale überschriebene 30. Arie, die in ihren typischen Wendungen Parallelen zu dem Pastorale aus *Corellis* Concerto grosso Nr. 8 von 1722[82]) aufweist. Eine frappierende Ähnlichkeit hat das Thema der 22. Arie mit dem Grave der 7. Fantasie aus *Telemanns* „Fantaisies pour le Clavessin; 3 Douzaines" von 1734[83]): [27]. Beide[84]) erinnern an *Bachs* Es-Moll-Präludium aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers". Übrigens ergeben sich nicht nur Parallelen in der Melodiebildung mit *Telemann* (vergl. Arie 20: Telemann 3. Fantasie, Vivace — Sonatine 6, Spirituoso: Telemann 7. Fantasie, Allegro usw., besonders auch die stereotypen „Komplimentierschlüsse"), sondern auch mit anderen zeitgenössischen Meistern. Das Thema von Sonate II, 1 hat einen Vorläufer in dem von *Wellesz*[85]) mitgeteilten „typischen Rokokomusik"-Gedanken *Bonnos,* es findet sich gleichfalls als Variante in *Grauns* Arie „Betrübtes Herz" aus „Scipio Africanus[86])" (1732) und im zweiten Satz der Rodelinda-Sinfonie desselben Meisters von 1741[87]). Ebenso hat der Schlußsatz der gleichen Paganellischen Sonate eine Parallele bei *Bonno*[88]), während das Thema des Mittelsatzes auf das Allegrothema der 10. Klaviersonate von Domenico *Paradies* (Neudruck bei Farrenc, Trésor des Pianistes, Bd. 14) hinweist. Solche Beispiele, aus denen das Formelhafte der von Neapel ausgehenden Tonsprache erhellt, ließen sich noch vielfach beibringen.

Die zweisätzige F-Dur-*Sonate* (Nr. 1 des Themat. Kat.) stellt gleichsam die Erweiterung der letzten Divertimentosonatine dar. Verwandtschaft zeigt sich auch im Hauptsatzgedanken, der wie-

---

[82]) Neudruck von A. *Schering* bei C. F. *Kahnt,* Leipzig 1913.

[83]) Neudruck in Aristide *Farrenc* „Trésor des Pianistes" (1861—1872), IX. Bd. Vergl. *Weitzmann-Seiffert,* a. a. O. S. 354 f. Siehe auch das Grave-Thema *Telemanns* in *Scherings* „Geschichte des Instrumentalkonzerts", S. 120.

[84]) Auch bei Paganelli Begleitung in Trommelbässen (Achtelbewegung): g fis / e e etc.

[85]) „Giuseppe Bonno", a. a. O. S. 413.

[86]) *Mayer-Reinach,* „K. H. Graun als Opernkomponist", a. a. O. S. 520.

[87]) Ebenda S. 485.

[88]) *Wellesz,* a. a. O. S. 428.

derum Ähnlichkeit mit dem der Sinfonia von 1743[89]) von *Friedrich d. Gr.* hat. Die Überleitungspartie der Exposition ist zu ausgedehnt, ein formaler Mangel, der sich auch in den Proportionen dieses Sonatensatzes störend bemerkbar macht. Sie wird gebildet aus zwei spieltechnisch interessanten Sequenzabschnitten mit Sequenzverbindungstakten. Die Seitensatzgruppe auf der Dominante eröffnet ein melodischer Absenker des Hauptgedankens, an sie schließt sich als eigentlicher Kontrast der kantable Epilog an: [28]. Die modulatorisch stark bewegte Durchführung eröffnet der Hauptgedanke auf der Dominante, der sogleich noch zweimal (auf Tonika und 2. Stufe) gebracht wird. Die Reprise wird durch das bei den Wiener Klassikern beliebte „Hineinsequenzieren" des Themas (Rückführung) erreicht. Erstere besteht aus Hauptgedanken, einigen freien Verbindungstakten und vom Seitensatz (derselbe um einen halben Takt rhythmisch verschoben) an wortgetreuer Wiederholung der Exposition. Beide Teile werden repetiert.

Der zweite Satz ist ein stilisierter Tanzsatz, dreiteilig und periodisch aufgebaut. Der erste Teil besteht aus drei durch Taktwiederholungen erweiterten achttaktigen Perioden mit jeweils neuem thematischen Material (1. auf der Tonika, 2. nach der Dominante modulierend, 3. auf der Dominante; also Haupt-, Überleitungs- und Seitensatzgruppe). Den zweiten Teil eröffnet die Hauptsatzperiode, es folgt eine aus Periode 2 und 3 neukombinierte Periode und hierauf eine elftaktige Sequenz (Durchführung). Die Reprise beginnt mit dem Nachsatz der zweiten Periode, also genau in Expositionsmitte. Beide Teile werden repetiert.

Ein Fortschritt ist — abgesehen von formaler Weitung und Inhaltsintensivierung — in dieser Sonate gegenüber den vorbesprochenen Stücken die sichtliche Vervollkommnung des Klaviersatzes, die Verselbständigung der Unterstimme. Im ersten Satz kommt kaum ein Takt vor, in dem die Baßstimme nicht kleine Imitationsbildungen vorzunehmen hätte oder im engsten Anschluß an die Oberstimme geführt wäre (daneben spärliche Alberti-Bässe und Trommelbässe). Diese Auflockerung bedeutet in der Entwicklung ein gutes Stück nach vorwärts, der Satz ist flüssig und wirklich klaviermäßig; die Melodiebildung freilich noch wesentlich in

[89]) *Thouret*, „Friedrich d. Gr. als Musikfreund u. Musiker", S. 160.

der barocken Fortspinnungspraxis der „unendlichen Melodie“ (Sequenz das treibende Element) verwurzelt.

Und hierin eröffnet die 2. F-Dur-*Sonate* einen völlig neuen Ausblick. Im ersten Satz begegnet uns ein modernes Thema, mit höchster Ökonomie, die bereits *Eitner* bei Besprechung dieser Sonate[90]) betonte, und als „echt mozartisch“ bezeichnete, aus einem Motiv entwickelt[91]). Abgeschlossenheit und Mehrgliedrigkeit, die charakteristischen Merkmale des modernen „komplexativen“ Themenbegriffes[92]), finden sich in seltener Klarheit. *Fischer*[93]) erblickt eben das Wesen der klassischen Melodik darin, daß „im Rahmen des barocken Fortspinnungstypus ... Melodien vom Liedtypus oder diesem nahestehende Formen des Fortspinnungstypus eingebaut“ werden, „Melodietypen, die im altklassischen Stil nur in Tanzsätzen anzutreffen sind“. Der Nachsatz erfährt durch eine galante[94]) chromatische Retusche eine leichte Abänderung. Aber über dieses Thema hinaus ergibt sich noch ein weiterer Beziehungspunkt zu klassischer Gestaltungsweise: nach einer Sequenzüberleitung erklingt das *kontrastierende* zweite Thema, kontrastierend durch seine Kantabilität; wenngleich nicht völlig im Sinne der Wiener Klassik, bei der zur rhythmischen Ruhe noch die harmonische auf dem besten Taktteil hinzukommt[95]). Erwähnt sei aus dem Folgenden die allerliebste Expositionscoda — ein sogenanntes „Zöpfchen[96])“ — in der noch das Hauptthemenmotiv herumspuckt. Formal bedeutet die Durchführung insofern einen Fortschritt, als sie abgeschlossener gegen die Reprise in sechs, das motivische Material der Exposition verarbeitenden Sequenzpartien klare Gliederung und Proportionierung aufweist. Die 6. Sequenz steigert wirkungsvoll in Form einer „Mannheimer Walze“ zum Sextakkord der 5. und dann leitet eine kantable Rückführung zur Reprise, die sich in

---

[90]) „Die Sonate“, a. a. O. S. 179.

[91]) Bei der leichten Zugänglichkeit des Werkes kann auf Notenbeispiele verzichtet werden.

[92]) *Riemann,* „Große Kompositionslehre“, Bd. I, S. 414 ff.

[93]) A. a. O. S. 62/63.

[94]) *Bücken,* „Der galante Stil“, a. a. O. S. 421.

[95]) *Fischer,* a. a. O. S. 47.

[96]) *Riemann,* a. a. O. S. 419.

älterer Manier auf die Expositionswiederholung vom Seitensatz an beschränkt. Das ist also die *Stamitz*sche Entwicklungsstufe, während bei den zeitgenössischen Wiener Vorklassikern vollständige Reprise bereits Regelmäßigkeit geworden ist[97]). Gerade in der ungleichmäßigen Ausbildung der einzelnen Formteile läßt sich die Sonate als typisches Übergangsprodukt erkennen.

Die folgenden Sätze sind von geringerem Interesse. Das Andantino ist den Stücken der vorbesprochenen Sammlungen nächstverwandt, nur sind die Dimensionen geweitet. Der letzte Satz ist ein stilisiertes Menuett. Hinsichtlich der Klavierbehandlung ist im ersten Satze nun die alte Generalbaßmanier — die in den beiden anderen Sätzen noch vorherrscht — ganz aufgegeben: fast ausschließlich sind die eben in die Mode gekommenen Alberti-Bässe verwendet. Beide Sonaten verraten darüber hinaus in der häufigen Anwendung großer Sprünge (zum Beispiel Thema der 1. Sonate) oder Überschlagen der Linken über die Rechte den Einfluß von *Scarlattis* bahnbrechenden Neuerungen auf dem Gebiete der Klaviertechnik.

Wie in der Einleitung dieser Arbeit[98]) festgestellt wurde, war es gerade Paganellis Klaviermusik, die in der Forschung bisher die größte Berücksichtigung fand und für seine Einstellung in die Musikgeschichte ausschlaggebend war. Die Kenntnis des Ariensammelwerkes vermochte nur eine Korrektur im Speziellen zu fördern; im allgemeinen läßt die bessere Kenntnis von Paganellis Lebensweg es nunmehr durchaus begreifen, warum sein Klavierwerk in keine der drei zeitgenössischen Komponistenschulen Italiens eingestellt werden kann[99]). Lange Zeit in Deutschland wirkend, verbinden ihn nicht mehr unmittelbare Bande mit dem italienischen Mutterlande. Am ehesten gehört er noch ins neapolitanische Lager: an *Scarlattis* „Esercizi" und *Durantes* „Divertimenti" ist hinsichtlich eines Großteiles seines Klavierschaffens, was Form und Klaviersatz anbelangt, zu denken, an die neapolitanische Oper als Kraftquelle der Melodik. Ebenso stark macht sich aber auch der namentlich in Südwestdeutschland unter dem wachsenden Interesse des Laienpublikums mächtig erstarkende Einfluß

[97]) Einleitung zu D. T. Oe., XIX/2, S. XIX ff.

[98]) Vergl. S. 5.

[99]) *Weitzmann-Seiffert*, a. a. O. S. 430.

der Salonmusik geltend, in der sich italienische wie französische Stilelemente *(Couperin, Rameau!)* in gleicher Weise vermischt finden. Die Ariensammlung stellt geradezu ein Musterbeispiel von „Stilkreuzung" dar, aus welchem Prinzip *Adler* die Entstehung der Salonmusik überhaupt ableitet[100]).

KAMMERMUSIKWERKE

An Kammermusik ließen sich von Paganelli nachweisen: 10 Solosonaten, 18 Duette für 2 Flöten oder Violinen, und 15 Trios in verschiedener Besetzung, deren Nebeneinander bezeichnend ist für den „Rückzug des basso continuo aus der Kammermusik[101])". Im Quator, dem „Probierstein eines echten Kontrapunktisten[102])" hat sich Paganelli nie versucht; aus der Vorliebe für das Duett allein kann schon ersehen werden, daß auch ein Großteil seines Kammerschaffens dem Genre der Salonmusik angehört. Salonmusik sind die drei erhaltenen Duettsammlungen op. IV, V und XIII[103]) sowie die Trios op. VII, die sich schon äußerlich durch die Bezeichnung „Trattenimento[104])" für jede Sonate als solche zu erkennen geben. Als Salonmusik sind zum Teil ferner die drei Solos Ms. 700 bis 702[105]) anzusprechen. Von

---

[100]) „Der Stil in der Musik", S. 41.

[101]) *Sandberger,* „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, a. a. O. S. 244.

[102]) *Quantz,* „Versuch einer Anleitung . . .", S. 302.

[103]) Vergl. hiezu *Riehl,* „Viotti und das Geigenduett", S. 160 ff. *Riemann,* „Mannheimer Kammermusik im 18. Jahrhundert", S. XV f. sowie Moser, „Geschichte des Violinspiels", S. 240 und 378. Die große Beliebtheit, deren sich dieser Literaturzweig beim Publikum erfreute, ist in unserem Fall aus dem Umstand ersichtlich, daß op. XIII nicht weniger als zwei vollständige Sonaten sowie einzelne Sätze der früheren Opera enthält. (Siehe Themat. Kat. und S. 94.) Dem musikbegeisterten Laienpublikum konnten unbedenklich alte Stücke in der neuen Sammlung vorgesetzt werden. Unter den verschollenen Werken Paganellis befand sich überdies eine weitere Duettensammlung (vergl. S. 79), so daß unser Komponist etwa innerhalb eines Dezenniums nicht weniger als vier Duettensammelwerke auf den Markt brachte.

[104]) Vergl. *Sandberger,* „Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquart.", S. 235.

[105]) Im folgenden werden die handschriftlichen Werke nach ihren Bibliothekssignaturen zitiert. — *Quantz* taxiert die Gattung des Solos als solche sehr niedrig, wenn er (Versuch S. 303) bemerkt, daß „ein Solo zu machen" man

Kammermusik im höheren Sinne unterscheidet sich diese Salonmusik einmal durch ihre inhaltliche Leere, dann aber durch ihre schleuderhafte Faktur, flüchtige Arbeit: der Komponist ist zu redselig, in den Überleitungspartien überwuchert spielerisches Figurenwerk, die Sequenztechnik des *Konzertes* wirkt sich — bis ins Übermaß gesteigert — hier ebenso aus wie der spielerische Geist der zeitgenössischen *Lauten-* und *Klavier*musik. Dadurch werden die Formen verschwommen, die klare Gliederung geht verloren. Zumal in den Duetten für zwei Sopraninstrumente verstärkt diesen Eindruck der völlige Mangel an Farbkontrast. Mit diesem Hinweis auf die lässige Haltung ist die Stellung der Salonmusik im Gesamtschaffen gekennzeichnet.

Die Dreisätzigkeit ist in Paganellis gesamter Kammermusik Norm, und zwar in den *Solosonaten* überwiegend nach dem Schema der Kirchensonate: langsam—rasch—rasch[106]), in den *Duetten* und *Trios* durchwegs nach dem Schema der neapolitanischen Opernouverture: Rasch—langsam—rasch. Tonalitätswechsel im Mittelsatz herrscht bei den Duetten und Trios vor. (In *Dursätzen* steht der Mittelsatz auf der *Subdominante:* Duett op. IV, 5, XIII, 1; Trio op. VII, 1, 3, 6, Ms. 705, 708, 711, auf der *Mollparallelen:* Solo Ms. 696, Duett: op. IV, 2, 3, op. V, 1, 3, op. XIII, 2, 3, 6; Trio op. VII, 2, Ms. 709, in der *gleichnamigen Molltonart:* Duett op. IV, 1, V, 2, 6; Trio op. VII, 5, Ms. 710, 703, 704 auf der *Mollsubdominante:* Duett op. XIII, 5, auf der *Moll-*

„heutigestags für keine Kunst mehr" halte. Die prinzipielle Unterscheidung zwischen „gearbeiteter Sonate" und einfachem „Solo" (vergl. *Schering,* „Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts", a. a. O. S. 318) wird im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts nicht streng durchgeführt. Quantz handelt nur vom „Solo" (Versuch S. 303 ff.); auch *Studeny* unterscheidet nicht exakt: er spricht von „Solos" des *Senaillé* („Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert", S. 19), die doch als „Sonatas a V. avec la B." veröffentlicht wurden (vergl. *Eitner,* „Quellenlexikon", Bd. 1X, S. 138). In der Umgangssprache bediente man sich durchwegs des kurzen Ausdrucks „Solo". In Druckausgaben war derselbe nur in England gebräuchlich, im deutschen und romanischen Europa gebrauchte man durchwegs die Bezeichnung „Sonata a Violino (Flauto etc.) solo e Basso". Als „Sonatas" pflegten die englischen Verleger hingegen Triosonaten, „Sonate a tré" zu bezeichnen.

[106]) Abweichend Ms. 696 (l.—l.—r.) und op. XVI, 6 (r.—l.—l.).

dominante: Duett op. IV, 6. In *Mollsätzen* steht der Mittelsatz in der *parallelen Durtonart:* Solo op. XVI, 6; Duett op. V, 5, XIII, 4; Trio op. VII, 4). In den Solosonaten Ms. 701 und 702 wechselt die Tonart im letzten Satz (Dominante, respektive Subdominante), während alle übrigen Solosonaten wie auch Duett op. V, 4 und die Trios Ms. 706 und 707 suitenhaft die gleiche Tonart in allen drei Sätzen beibehalten.

In den *Solosonaten* steht am Anfang in der Regel (Ms. 696, 700 bis 702, op. XVI, 1) ein zweiteiliger „embryonaler" oder *scarlattischer Sonatensatz* mit dem Schema: Hauptgedanke—Sequenzüberleitung—Seitensatz für die Exposition. Im Seitensatz ist die Tendenz zu Kontrast unverkennbar, sein Eintritt ist dynamisch (piano oder dolce) gekennzeichnet; bei der motivischen Einheitlichkeit dieser Sätze (Überleitungs- und Seitensatzpartie sind im wesentlichen aus dem Hauptgedankenmotivmaterial entwickelt oder diesem in der Faktur nahe verwandt) trägt die Seitensatzpartie den Charakter eines arios sequenzierenden Abgesanges: (29). Hier (Ms. 700) wie in den meisten Fällen nachhaltige Schlußbekräftigung. Die Durchführungspartie beginnt regelmäßig mit Hauptsatzgedanken auf V, daran schließt sich die sequenzierende Ausspinnung des Expositionsmotivmaterials mit Ausschluß der Seitensatzpartie, die nur einmal (Ms. 700) in der „Durchführung" zitiert wird. Ms. 696, 700 und 701 bringen zu Beginn des zweiten Teiles den Hauptsatzgedanken zweimal: zuerst auf V, dann auf I. Die Reprise besteht in der wörtlichen Wiederholung der Seitensatzpartie. Aus dem Proportionsverhältnis der beiden Teile — deren Divergenz sich aus der nachhaltigeren Betonung des Durchführungsteiles ergibt — ist der noch mehr oder weniger enge Zusammenhang mit der zweiteiligen Liedform ersichtlich. (Ms. 700 : 25/27 Takte, Ms. 701: 27/29, Ms. 702: 14/18, op. XVI, 1 : 23/29, Ms. 696 : 15/25.) Im Anfangssatz von op. XVI, 6 eröffnet die Reprise der Hauptsatzgedanke, erklärlich aus dem Mangel einer kontrastierenden Seitensatzpartie; das Proportionsverhältnis der beiden Teile (54 : 58 Takte) schließt den Gedanken an eine Fortschrittsbildung im Sinne der dreiteiligen Sonatenform aus.

Außer dieser Normalform begegnen wir in op. XVI, 3 und 4 schlichter *zweiteiliger Liedform* an erster Stelle, in op. XVI, 2 einer Rückbildung: einen *einteiligen Satz,* an dessen Hauptgedan-

ken sich fünf Sequenzketten mit gelegentlichen Überleitungstakten anschließen.

Die nämlichen Formen zeigen sich in den *Mittelsätzen.* Überwiegend scarlattische Sonatenform mit den bekannten Proportionsverhältnissen (Ms. 700: 23/28 Takte, Ms. 701 43/45, Ms. 702: 56/58, op. XVI, 2: 20/23, op. XVI, 3: 19/26, op. XVI, 4: 27/29) und arios kontrastierender Seitensatzpartie: zum Beispiel [30], in op. XVI, 6 zweiteilige Liedform und in Ms. 696 ein einteiliger Satz von oben beschriebener Faktur. Die formale Verschwommenheit und redselige Sequenziererei der Mittelsätze von Ms. 700 bis 702 lassen uns diese zur Salonmusik (s. o.) in Beziehung bringen.

Darüber hinaus erweisen sich jedoch die Mittelsätze von op. XVI, 1 und 5 hinsichtlich der Reprisenbehandlung als *ausgewachsene Sonatensätze.* In beiden ist sehr wohl eine kontrastierende Seitensatzpartie vorhanden: [31]; trotzdem beginnt die Reprise mit Hauptsatzgedanken, wobei sie in beiden Fällen durch *Sequenzrückführung* erreicht wird, in Sonate 1 etwas simpel, reizvoller in Sonate 5, überdies mit *Durchführungsfermate:* [32]. Die Reprise bringt dann den Hauptgedanken auf der Tonika, dessen verkürzte Fortspinnung und vom Seitensatz an wörtliche (Sonate 1), respektive verkürzte Expositionswiederholung. Die Proportionen stellen sich dar: Sonate 1: 39 + 39 + 24 Takte,
Exp. D. Repr.
Sonate 5: 28 + 22 + 15 Takte. Der oben in Abrede gestellte Fortschritt ist hier unverkennbar.

Dieselbe Form läßt sich übrigens noch einmal nachweisen: im *Schlußsatz* von op. XVI, 5, einem mit *Giga* überschriebenen Presto. Die Durchführung schließt hier mit Ganzschluß auf VI, worauf die Reprise unvermittelt mit Hauptsatzgedanken auf der Tonika einsetzt. Der Kontrastcharakter der Seitensatzpartie ist bei der gleichmäßigen Achtelbewegung dieses stilisierten Tanzes natürlich abgeschwächt, doch hebt sich der Seitensatz durch Kadenzierung und rhythmischen Akzent deutlich ab. Die Proportionen des Satzes sind: 31 + 24 + 25 Takte. In op. XVI, 6 steht am Ende ein Menuett mit *Variationen* (figurative Umspielungen des Themas, ornamentale Variation; vergl. Themat. Kat.). Das Aufbauschema des Menuetts lautet:

Vordersatz 4 T. + Nachsatz (erw.) 8 T.: Vordersatz (modifiziert) A-Moll (ohne Modulation) C-Dur D-Moll — 6 + Nachsatz (verkürzt) 6 T. E-Dur A-Moll

Die übrigen Schlußsätze sind nach der embryonalen Sonatenform gearbeitete und stilisierte Menuette[107]), auch soweit sie nicht die Überschrift Tempo di Menuetto tragen.

Hinsichtlich der *Duette* sei zunächst auf die formalen Abweichungen eingegangen, welche die Stücke von op. IV und V in ihrem Neudruck op. XIII aufweisen. Es entspricht also:

op. IV, Sonate	2, 2. Satz	op. XIII, Sonate	3, 2. Satz
„ „	3, 1. „	„ „	2, 1. „
„ „	4	„ „	4
„ „	5, 1. Satz	„ „	3, 1. „
„ „	6	„ „	5

Op. V, Sonate 3, 1. Satz liegt dasselbe Thema wie op. XIII, Sonate 2, 3. Satz zugrunde, doch ist die Verarbeitung in beiden Stücken verschieden.

Am wenigsten verändert sind die Sätze der beiden in Bausch und Bogen übernommenen Duette, doch lassen sich im einzelnen auch hier die Tendenzen beobachten, welche in den anderen Stücken zu weitgehenden Änderungen führen. Diese resultieren aus dem Streben nach

1. formaler Gedrungenheit durch Ausscheiden unorganischer Elemente,

2. Belebung des Satzes durch Imitationsbildungen.

Ad 1. Vielfach werden nichtssagende, lediglich die Proportionen störende Phrasen ausgelassen oder durch kürzere Partien ersetzt. Solche Veränderungen weisen auf: op. XIII, 2, 1. Satz; 3, 1. Satz; 6, 1. und 3. Satz. Das Gesagte wird ein Beispiel aus Sonate 2, 1. Satz, hinreichend verdeutlichen. In der Seitensatzgruppe ist die unorganische Sequenzpartie (vergl. Themat. Kat.), welcher der Gedanke [33] zugrunde liegt, durch eine organisch aus dem Hauptgedanken entwickelte Partie ersetzt: [34]. Ad 2. In op. XIII, Sonate 4, 2. Satz wird der Duktus durch Imitationsbildungen in der 2. Violine belebt: [35]. Ähnliche Imitationen treffen wir noch vielfach an Stelle von Trommelbegleitung. Auch

[107]) Mit Ausnahme von Ms. 696: ein scarlattischer Sonatensatz.

anderweitig wird die Unterstimme lebendiger gestaltet, so zum Beispiel in Sonate 3, 2. Satz: [36].

Die *Anfangssätze* dieser Duette weisen großteils wieder *embryonale Sonatenform* auf, die Seitensatzpartie ist in der Regel ohne Kontrast. Ein solcher (Kantabilität bei motivischer Verwandtschaft mit dem Hauptgedanken) ist nur in op. IV, 3 und 6 zu konstatieren, Sonate 3 bringt überdies zu Beginn des zweiten Teiles die Hauptgedankenwiederholung auf der Tonika (vergl. S. 87, 92). In op. IV, 4 und XIII, 6 beschränkt sich die Reprise auf den Epilog, der im zweiten Falle kantablen Kontrastcharakter hat. Außer diesem Normalschema begegnen uns schlichte *zweiteilige Liedform* (op. IV, 5; op. V, 2, 5, 6 und op. XIII, 1) und ein ausgewachsener *dreiteiliger Sonatensatz* mit vollständiger Reprise (op. IV, 1): dem Hauptgedanken folgt in derselben eine motivfremde Partie, vom Seitensatz ab wörtlich getreue Expositionswiederholung. Die Proportionen sind schon sehr ausgeglichen: 21 + 10½ + 20½ Takte.

Die scarlattische Normalform weisen zum Großteil auch die *Mittelsätze* auf, die, von geringerer Ausdehnung als die Anfangssätze[108]), der *zweiteiligen Liedform* sehr nahe stehen. Als solche können IV, 1, V, 2 und XIII, 1 angesprochen werden, die lediglich durch Phrasenwiederholungen am Anfang des zweiten Teiles erweitert, respektive modifiziert sind. Der äußeren Zweiteilung (Repetition) entbehren die Mittelsätze von op. IV, 5 und V, 4. Beide sind nach dem Schema: A_1—B—A_2 entwickelt. In IV, 5 gleichen sich die Teile A aufs Haar, B — durch Fermaten von den Eckteilen geschieden — besteht aus einer Sequenzreihe in der gleichnamigen Molltonart aus dem Hauptgedanken entwickelt, A_2 ist eine ausführliche Schlußbekräftigung beigefügt. In op. V, 4 ist A_2 stark modifiziert und erweitert, B beginnt mit Umkehrung des Hauptgedankens, steht auf der Dominante und hat gleiche Ausdehnung wie A_1 (16 Takte). Rondeau und Dakapoarie (Ritornellprinzip) sind wohl mitbestimmend für das Zustandekommen dieser *verkappten Dreiteiligkeit.*

Die größte Abwechslung in formaler Beziehung weisen die *Schlußsätze* von op. IV auf: zwei Menuette (5), ein Menuett mit Variationen (3), Rondeau (2) sowie flüchtig gearbeitete scarlat-

[108]) Vergl. dagegen die Solosonaten!

tische Sonatensätze (I, 4, 6). Op. V hat dreimal zwei Menuette am Schluß (2, 5, 6) und ebenso oft Sonatensätze, während sich in op. XIII überhaupt nur solche finden.

Die Menuette weisen durchwegs Stilisierungstendenz nach dem Fortspinnungstyp hin auf. Die klare Periodisierung ist ganz verwischt (op. V, 5 und 6) oder durch Takt- und Phrasenwiederholungen ausgebuchtet (vergl. das Menuett-Aufbauschema, S. 94). Das zweite Menuett ist stets ein melodischer Absenker des ersten, mit dem es namentlich zahlreiche rhythmische Beziehungspunkte aufweist. Es steht bei Durtonarten in der gleichnamigen Moll-, bei Molltonarten in der gleichnamigen Durtonart. Dacapo des Maggiore ist obligat. Die Proportionsverhältnisse der Menuette lauten: op. IV, 5 : 16/16—12/12; op. V, 2 : 12/16—10/10; 5 : 12/17—10/12; 6 : 12/12—10/16.

Das *Variations*prinzip ist das der figurativen Umspielung des unveränderten Themas, das in der jeweils nicht variierenden Stimme liegt (ornamentale Variation), also zuerst in der 1., dann in der 2. Violine, Variation 3 bringt das Thema mit vertauschten Rollen (die 2. Violine Melodieträgerin), in der 4. Variation ergehen sich beide Violinen in umspielenden Figuren (vergl. Themat. Kat.).

Im Rondosatz sind dem Ritornell, das wie bei den älteren Klaviermeistern (Couperin usw.) nur einmal am Anfang notiert ist, drei Variantecouplets gegenübergestellt[109]). Diesen liegt durchwegs der Ritornellhauptgedanke zugrunde. Sie unterscheiden sich vom Ritornell also nur durch verschiedene Verarbeitung desselben, durch den hieraus resultierenden abweichenden Umfang (Ritornell: 20, Couplets: 12, 16 und 17 Takte) und Tonalitätswechsel (1. Dominant, 2. Parallel-Moll, 3. gleichnamiges Moll). Ritornell und Couplets werden repetiert.

Über die am Schluß postierten Sonatensätze ist nach dem bisher Gesagten hier nichts mehr beizufügen.

Salonmusik wie die vorbesprochenen Duette sind auch die *Trios* op. VII. In den *Anfangssätzen* begegnen wir vier Formtypen: 1. *scarlattische Sonatenform* (3), die Reprise eröffnet in Ermanglung eines Seitensatzgedankens der Hauptsatzgedanke

[109]) Vergl. *Chrzanowski*, „Das instrumentale Rondeau", S. 22 ff.

(vergl. op. XVI, 6, S. 92); 2. ausgewachsene *dreiteilige Sonatenform* (5) mit vollständiger Reprise und kontrastierendem Seitensatzgedanken: [37]. Über die Reprisenbehandlung vergl. S. 93 und S. 95. Die Proportionen der drei Abschnitte lauten: 20 + 5 + 24 Takte; 3. *verkappte Dreiteiligkeit* (1 und 6), wie wir sie ähnlich schon oben beobachteten: an die Hauptsatzgruppe schließt sich eine umfangreiche Fortspinnungspartie mit zahlreichen Sequenzbildungen an, innerhalb deren der Hauptgedanke immer wieder auftaucht. Knapp vor Schluß setzt dann die Hauptsatzgruppe auf der Tonika wieder ein und führt den Satz mit ähnlichem Verlauf wie zu Satzbeginn zu Ende; 4. *verkappte Zweiteiligkeit:* obwohl eine äußere Zweiteilung nicht vorhanden, ist diese durch Modulation und Melodieverlauf innerlich gegeben. Sonate 2 eröffnet den zweiten Teil mit wörtlichen Hauptgedanken im Parallel-Moll, sein Verlauf ist ähnlich wie der des ersten. Sonate 4 bringt am Schluß des ersten Teiles einen Lärmschluß, wie er in der norddeutschen Sinfonik, zum Beispiel bei *Schaffrath,* beliebt ist (vergl. S. 35); den zweiten Teil eröffnet ein neuer modulierender Gedanke von Durchführungscharakter. Die Stelle lautet also: [38]. Aus der Proportion der beiden Teile (14 : 36 Takte) ist die engere Beziehung zur Sonatenform ersichtlich. Der Satz mündet in ein 2½taktiges Adagio mit punktierten Rhythmen der französischen Ouverture, eines jener zwischen den raschen Sätzen vermittelnden Gebilde der *Corelli-Abaco*-Epoche[110]).

Die *Mittelsätze* von Sonatine 1 bis 3 und 5 sind scarlattische Sonatensätze von geringen Proportionen (16/20; 21/30; 13/20; 14/17 Takte) und ohne kontrastierenden Seitensatz. Der äußeren Zweiteilung entbehren die Mittelsätze von Sonate 4 und 6, der erstere tatsächlich ungegliedert einteilig, das Kopfmotiv über dem Modulationsbogen I—V—I fortspinnend (53 Takte), der letztere eine vorhin beobachtete verkappte dreiteilige Form.

Scarlattische Sonatenform haben auch durchwegs die *Schlußsätze.* Reprise erfolgt von dem meist kontrastierenden Seitensatz an: zum Beispiel [39]. Lediglich der Schlußsatz von 6 eröffnet diese in Ermanglung eines kontrastierenden Seitensatzes

---

[110]) *Sandberger,* Vorrede zu D. T. B., I., S. XLII.

mit dem Hauptgedanken (vergl. S. 92 und 96). Die Proportionen lauten: 28/43; 28/33; 33/44; 44/67; 37/48; 36/43 Takte.

In formaler Beziehung bieten die *restlichen Trios* nichts Neues. Scarlattische Sonatenform herrscht in den *Anfangssätzen* vor (Ms. 704: 34/38; 705: 24/32; 706: 36/47; 707: 30/39; 709: 37/51; 710: 20/25; 711: 24/27 Takte). Der kantable Seitensatzkontrast ist in ihnen sehr ausgesprochen vorhanden: zum Beispiel Ms. 705 [40] oder Ms. 706 [41]. In Ms. 704 ist der Seitensatzgedanke eine Sechzehntel-Figurensequenz; in Ms. 707 beschränkt sich die Reprise auf die fünf kantablen Epilogtakte. Steht dieser Satz also der zweiteiligen Liedform näher als der Sonatenform, so begegnet uns in Ms. 708 vollständige *dreiteilige* Sonatenform mit kontrastierenden Seitensatz, im vorigen beschriebener Reprisenbehandlung (vergl. S. 95) und nachfolgender Proportionierung: 35 + 15 + 21 Takte. In Ms. 704 wird dem Hauptsatzgedanken eine Intrada, ein sogenannter „Vorhang" vorausgeschickt, wie er bei *Haydn* häufig anzutreffen ist[111]). Derselbe taucht noch einmal vor Epilogbeginn im ersten Teile auf. In Ms. 711 findet sich die häufig beobachtete Wiederholung des Hauptsatzes auf Tonika am Durchführungsbeginn. In Ms. 703 entbehrt der Stirnsatz der äußeren Zweiteilung, doch ist dieselbe innerlich gegeben durch den markanten Eintritt des Hauptgedankens auf Tonika nach vorherigem Halbschluß auf V (verkappte Zweiteiligkeit).

Scarlattische Sonatenform mit kontrastierendem Seitensatzgedanken herrscht auch in den *Mittel*sätzen vor (Ms. 705, 707, 708, 711). In Ms. 707 begegnen wir einer Durchführungsfermate (vergl. S. 93). Daneben gibt es *zweiteilige Liedform* (Ms. 703, 704, 709) und in Ms. 705 einen ausgewachsen *dreiteiligen Sonatensatz* mit vollständiger Reprise und kontrastierendem Seitensatz: [40] Die Proportionen des Satzes lauten: 37 : 16 : 28 Takte. Verkappte Zweiteilung (siehe oben) liegt in Ms. 710 vor, den zweiten Teil eröffnet ein neuer Sequenzgedanke, die fast vollständige Reprise von der Hauptsatzfortspinnung an läßt dieses Satzgebilde als verkappten scarlattischen Sonatensatz erkennen (Proportionen: 31 : 24 Takte).

Als *Schlußsatz* ist in Ms. 703 und 704 ein Menuett mit vier

[111]) Vergl. *Fischer*, a. a. O. S. 57 und das als Fig. 101 mitgeteilte Haydnsche Thema.

(eigentlich sind es nur drei) Variationen postiert. Das Variationsthema hat in Ms. 703 dreiteilige Form mit veränderter Reprise, in Ms. 704 ist es ein regelrechter zweiteiliger Tanzsatz (jeder Teil eine sechzehntaktige Periode). Die Variationspraxis ist die bekannte der virtuosen Umspielung (vergl. S. 96) bei stets gleichbleibendem Baß. Die Schlußsätze von 705 bis 707 sind nach der scarlattischen Sonatenform hin stilisierte Tanzsätze. In Ms. 708 bis 711 steht am Schluß ein *Rondo* mit zwei Variante-Couplets. In Ms. 708 hat das Ritornell einen Umfang von 30 Takten, in den übrigen Trios besteht es durchwegs aus einer sechzehntaktigen Periode. Die Faktur der Couplets ist die bekannte vorhin beschriebene. Der Modulationsweg führt in den Couplets von Ms. 708 von I nach V, respektive von I nach III, in den übrigen steht das erste Couplet auf V, das zweite beginnt in Parallel-Moll und schließt auf V. Die Proportionen der Couplets lauten: Ms. 708: 31 und 24 Takte, in den übrigen Rondos entspricht die Taktzahl der Couplets der der Ritornells.

Deutlicher noch als die Betrachtung der „großformalen" Anlage läßt die der „kleinformalen[112])" in Paganelli den typischen Vertreter des galanten Stils erkennen. In der *Melodik* herrscht die barocke Hauptsatzgestaltung (Vordersatz mit Fortspinnung) noch vor, wenngleich gelegentlich zum klassischen „komplexativen" Thema vorgedrungen wird. Außer dem früher Gesagten (vergl. S. 72 und 88) ist hier besonders auf den Stirnsatz von op. XVI, 5 zu verweisen. Die meisten Themen entstehen aus dem Geist der guten Sangbarkeit, Kantabilität; an die Opernmusik als Kraftquelle ist hiebei in erster Linie zu erinnern[113]). Die eingehende Erläuterung eines Beispieles für viele wird zum Beweis genügen. Der Hauptgedanke des „Narciso"-Duetts wurde im vorigen (vergl. S. 77) mit einem *Pergolesischen* Thema als Provinzialismus neapolitanischer Herkunft in Zusammenhang gebracht; in seiner Entwicklung läßt sich dieser Gedanke von der venezianischen Oper bis in die verschiedenen Gattungen der galanten Kammermusik hinein verfolgen. *Haas*[114]) teilt ein Arien-

[112]) *Sondheimer,* „Die formale Entwicklung der vorklassigen Sinfonie", S. 85.

[113]) *Schäfke,* „Quantz als Ästhetiker", S. 226.

[114]) „Gioseppe Zamponis Ulisse nell' Isola die Circe", S. 404.

thema aus *Zamponis* „Ulisse nell' Isola di Circe" von 1650 mit dem typischen Skalenabstieg von Quinte zum Grundton am Anfang mit. Bei *Bonno* wird der kräftige Charakter durch den charakteristischen Vorhalt in der Folge abgeschwächt[115]). Die Verbindung mit dem zweigliedrigen Provinzialismus *Pergolesis* ergibt dann den Gedanken, der uns in zahlreichen Spielformen der nachtartinischen Instrumentalmusik begegnet.

Tartini[116]): [43] — *Nardini*[117]): [44] — *Galuppi*[118]): [45] — *Paganelli:* Flötensonate, vergl. Themat. Kat., S. 118.

In einem Murky aus „Johannis Nicolai *Müllers* Act. just. jur. zu Wurtzbach des Musicalischen Frauenzimmers Musicalisches Divertissement...", Nürnberg, bei Balthasar Schmidt[119]), heißt es: [46]. Als ein entfernter Verwandter ist ferner das Andantethema aus „Sonata per il Cembalo dal Signor *Kehl* in Baruto", Nürnberg, Wolfgang Winterschmidt-Ullrich Haffner[120]), anzusprechen: [47]. Vergl. hiezu ferner das Allegrothema der sechsten der von Hans *Sitt* bei Peters edierten Violinsonaten von *Händel;* das Variationsthema (Aria) der 7. Sonate „per il Organo e il Cembalo" (1742) von Padre *Martini* (Neudruck bei *Farenc* „Trésor des Pianistes", Bd. 9, S. 60).

Im übrigen redet Paganelli die Universalsprache der Tartini-Nachfolge und es wäre verfehlt, nach bestimmten anderweitigen Einflüssen auf unseren Kleinmeister zu suchen. Abgesehen von gleichlautenden Hauptsatzbildungen (vergl. P. II, 2 — Aria VI; P. II, 1 — Aria VII, P. II, 3 — op. XVI, 2) ergeben sich bei Auf-

---

[115]) *Wellesz,* a. a. O. S. 408 und 429.

[116]) Als Beobachtungsmaterial für *Tartini* lagen vor:

1. Die Kammermusikwerke der Capella Antoniana di Padova.

2. Die Sonate D-Dur in Davids „Hoher Schule des Violinspiels", Bd. II (in den Notenbeispielen als D. zitiert).

3. Drei von *Hermann* bei Peters edierte Violinsonaten „Celèbres Sonates pour Violin", Bd. I (als H. zitiert).

4. 15 von *Pente* in der Universal-Edition veröffentlichte Sonaten, „Altitalienische Meister", Bd. I—III (als P. mit Angabe des Bandes zitiert).

[117]) Violinsonate B-Dur, ediert von *Sitt* bei Peters.

[118]) Sonate für Klavier in D-Dur in *Haffners* Raccolta musicale, Bd. III.

[119]) Staatsbibl. Berlin, Mus. pract. 7736.

[120]) Staatsbibl. Dresden, Mus. Pr. Ch. LVIII.

deckung der wichtigsten Konstruktivmittel zahlreiche Beziehungen zwischen Tartinis und Paganellis Ausdrucksweise[121]).

1. Tonleitermotive: [48]

2. Dreiklangselemente: [49] — Terz: [50] — Quint, in der galanten Melodik besonders beliebt zur Themenbildung[122]): [51] — Sext: [52] — Oktav: [53] — Dezime: [54]

3. Beweglichmachen des liegenden Tones durch Nebennoten und Stakkatieren. Können nun für das Stakkato: [55] — Umspielen des liegenden Tones nach beiden Richtungen: [56] — und nach abwärts [57] — wiederum Parallelbeispiele beigebracht werden, so begegnet uns die bei Tartini beliebte Umspielung des Tones nach oben bei Paganelli nur ganz selten, wofür im folgenden der Versuch einer Erklärung gegeben werden soll, zum Beispiel: [58].

Weitgehender noch als in der Linienführung läßt sich in der *Rhythmik* Tartinis Einfluß nachweisen, wie auch in den vorhergehenden Beispielen fast immer bei melodischer Differenz rhythmische Übereinstimmung herrschte. Tartini liebt den „kantig" rhythmisierten Triller, der häufig, zu Ketten verbunden, auftaucht: [59]. Der Triller findet sich bei Paganelli auch bisweilen in folgender lombardischer Rhythmisierung: [60], die aus dem Prinzip der besonderen Betonung des schweren Taktteiles zurückgeht. Aus der Fülle der hier in Betracht kommenden Beispiele seien einige wenige herausgegriffen: [61]. Hieher gehören auch die synkopisch rhythmisierten Motive, welche immer wieder den Hauptsatzgedanken zugrunde liegen (vergl. Aria XXIV, Ms. 696, 701, op. IV, 6, op. V, 3 und 4, op. VII, 6, op. XIII, 1 und 6, op. XVI, 3 und 6 usw.) und endlich der lombardische Rhythmus, den *Wasielewski*[123]) entgegen *Quantz*[124]) schon bei Biagio *Marini* und anderen Geigern des 17. Jahrhunderts nachweist. *Vivaldi* hat diesen Rhythmus lediglich mit besonderer Vor-

---

[121]) Vergl. zu folgendem: *Ziegler*, „Placidus von Camerloher", S. 47 ff.

[122]) Vergl. die Themen von *Zamponi* (Haas, a. a. O. S. 396), A. *Scarlatti* und *Bonno* (Wellesz, S. 420, 408/09) und *Graun* (Mayer-Reinach, a. a. O. S. 488), welche auf die Oper als Stammboden dieser Quintschrittthemen hinweisen.

[123]) „Die Violine und ihre Meister", S. 117.

[124]) A. a. O. S. 310.

liebe kultiviert, in der Nachfolge wird er mit zu den beliebtesten Würzen der galanten Melodik erhoben. Übrigens verwendet ihn bereits *Monteverdi im „Orfeo*[125])". Dieser lombarische Rhythmus begegnet uns nur gelegentlich bei *Tartini* in ähnlicher Verwendung wie bei unserem Komponisten, zum Beispiel: [62]. In ihrer Gesamtheit betrachtet ist die Melodiebildungsweise beider Meister jedoch stark verschieden, und zwar aus folgenden Gründen. *Tartini,* einer „der interessantesten Künstler der Übergangszeit[126])", schafft aus dem unermüdlichen Neuerungsstreben des genialen Virtuosen heraus spezifisch geigentechnisch: technische Experimente regen ihn zu immer neuen Kombinationen und Figurenbildungen an. *Paganelli* hingegen beherrscht die Tonsprache seiner Zeit, ohne in dieser Beziehung sie zu erweitern. Der virtuose Einschlag vom Konzert her ist ja in den Solosonaten op. XVI unverkennbar, die Figurenbildung jedoch nicht über das Alltägliche hinausgehend: [63]. Und dann ist Tartinis kantable Ausdrucksweise im Wesentlichen doch linear, während die Paganellis bereits „galant" bewegt ist[127]). Die Mission des „galanten Stils[128])" war in der Entwicklung vom Barock zur Klassik, „das architektonisch strenge Gefüge des barocken Stils aufzulockern[129])". Dementsprechend lassen sich auch in der galanten Melodiebildung zwei Hauptcharakteristika aufzeigen: 1. größte Beweglichkeit und 2. starke Beeinflussung der Melodieführung durch die Harmonik. So wird die Melodie sprunghaft, spielerisch kapriziös, gerät in Gegensatz zur linearen Barockmelodie[130]). Darauf ist auch das bei Paganelli beobachtete Vermeiden der Obertonumspielung (vergl. S. 101) zurückzuführen. Aufwärtsbewegung erfolgt gewöhnlich sprunghaft (Bewegungsfreiheit!) in einen Akkordton (Abhängigkeit von der Harmonie!), die Obersekunde findet sich nur im Tonleitermotiv, eine Wiederholung des Schrittes I—II wird offensichtlich vermieden.

Das primäre melodische Konstruktivmittel sind jetzt Drei-

[125]) Vergl. Neudruck von *Malipiero* (London 1923), S. 83 und 84.

[126]) *Sandberger,* „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts", S. 246.

[127]) *Schökel,* „Johann Christian Bach", S. 54.

[128]) Ebenda S. 56 f.

[129]) *Bücken,* „Der galante Stil", a. a. O. S. 430.

[130]) Vergl. die bei Bücken, S. 420 ff. zitierten Definitionen zeitgenössischer Theoretiker.

klangselemente: zunehmende Bevorzugung derselben bei Hauptsatzgestaltung läßt sich im Schaffen Paganellis deutlich beobachten: halten sich im „Narciso" linear erfundene und Dreiklangsthemen die Wage, so überwiegen letztere in den Horazoden, in den Instrumentalwerken aber gehören linear verlaufende Themen zu den Ausnahmen. Wenn Quantz sagt: „Soll eine Melodie galant aussehen, so kommen immer mehr Consonanzen als Dissonanzen darinne vor", so ist damit die starke Beeinflussung der Melodiebildung durch die Harmonie zum Ausdruck gebracht.

Die gesteigerte Bewegungsfreiheit der Melodie führt auch zur Umgestaltung der typischen Verabschiedungsfiguren, der stereotypen „Komplimentierschlüsse". Tartini erreicht die Tonika noch gewöhnlich in schrittweiser Bewegung von der *Terz* aus: [64], welche gelegentlich auch mehr oder weniger nachhaltig umspielt wird: [65]. Unter den vorliegenden tartinischen Schlußbildungen begegnet uns nur ein Parallelbeispiel zu Paganelli: [66], das bereits auf dessen lebhaftere Schlußwendungen hinweist. Im allgemeinen bevorzugt auch unser Komponist schreitende Bewegung, doch holt er nicht von der Terz, sondern weiter von der *Sext* aus. Die ältere Schlußfigur erfährt demnach eine Weitung des melodischen Bogens, Paganelli verwendet sie mit besonderer Vorliebe: [67] neben den „harmonischen" Schlüssen, bei welchen die Kadenzakkorde in Triolenfiguren aufgelöst sind: [68].

In dem letzten uns erhaltenen Paganellischen Instrumentalwerk, den Solosonaten op. XVI, ist dann eine Bereicherung im Ausdruck der Schlußbildungen nicht zu übersehen: [69]. Häufige chromatische Alterationen, freie Dissonanzbehandlung, Vorhaltsbildungen, die der Melodik etwas feminin Weichliches geben und vielfach an *Mozart* erinnern, zum Beispiel: [70], sind dann ferner Würzen der allgemeinen galanten Melodiebildung, welche schon von zeitgenössischen Theoretikern aufgezeigt wurden[131]). Solche *Mozartismen* begegnen uns bei Paganelli auf Schritt und Tritt. Vor allem ist hier auf das Variationsthema von Ms. 703 als einem frappanten Mozartvorklang zu verweisen (vergl. *Mozart,* Klaviersonate, A-Dur, K. V. 331, 3. Satz) wie an zahlreiche andere kantable Seitensatzbildungen. Erinnern wir noch an die „kleinen und kleinsten melodischen Sequenzen und Symmetrie-

[131]) Vergl. *Bücken,* a. a. O.

bildungen[132])" als wesentlichen Bestandteil galanter Melodiebildung, so ist damit dieselbe nach ihren wesentlichsten Seiten hin charakterisiert. Unter den Themen, die in ihrer Plastik und Geschlossenheit vielfach an Tartini gemahnen — wenngleich auch gelegentlich inhaltsloses Spielen mit Figuren (op. V, 3, 2. Satz, V, 5, 1. Satz oder XIII, 6, 2. Satz) an die Stelle eines plastischen Hauptgedankens tritt (Einfluß des Konzerts!) — verdient endlich das von op. XVI, 1, 2. Satz mit seinen langen Notenwerten und imitatorischer Beantwortung im Baß besondere Beachtung. Ein richtiges „Mannheimer"-Thema, berührt es in seiner Einmaligkeit als Fremdkörper ohne Parallele unter den übrigen Paganellischen Themen. „Mannheimisch" ist vielleicht auch das kecke Thema von op. XVI, 3, 2. Satz über den Dreiklangstönen und Unisonoführung im Anfang. Diese Themen wie auch der frische, süddeutsch-volkstümliche Ton, den Paganelli in den Schlußrondos von Ms. 709—II anschlägt, läßt den Einfluß der *deutschen Instrumentalmusik* unschwer erkennen. (Die F-Dur-Sinfonie des Wieners Franz *Tuma* — Ms. Stb. in der Bibliothek der Musikfreunde, IX/5767 — hat einen ganz ähnlichen Menuettgedanken wie Ms. 709.) Das Grave von op. IV, 3 hingegen ist einer jener für die *französische Solosonate* charakteristischen langsamen Sätze, die über die französische Oper auf Monteverdis Ariannenklage zurückweisen[133]). Auf französischen Einfluß deuten ferner die Tempobezeichnungen zahlreicher Sätze, die Verwendung der Rondoform und zweier Menuette am Schluß. Ganz offensichtlich aber zeigt sich dieser französische Einfluß in dem gesamten Habitus der Paganellischen Salonmusik. *Quantz* erblickt ja ein Hauptmerkmal des französischen Stils darin, daß die Musik „mehr für Liebhaber als für Kenner" geschrieben und demnach „dem Publikum gefällig und begreiflich" gemacht ist[134]).

Wir kehren zur Betrachtung der großformalen Anlage zurück und sagen resumierend, daß Paganelli überwiegend mit einem kontrastierenden Seitensatzgedanken arbeitet, der jedoch noch

---

[132]) *Bücken*, a. a. O. S. 422.

[133]) *Studeny*, „Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert", S. 19.

[134]) „Versuch einer Anweisung. . .", S. 323.

wie bei *Sammartini* kurzatmig ist, bisweilen eine Sequenz, meist aber durch Kantabilität kontrastiert. Regelmäßig wird der Seitensatzgedanke durch dynamische Vorschriften hervorgehoben. Wie bei dem jungen Haydn ist das Kontrastmittel der Kantabilität bisweilen in den Epilog verlegt. Nachhaltige Schlußbekräftigungen sind Regel. Die Überleitung vom Hauptsatz- zum Seitensatzgedanken erfolgt gewöhnlich sequenzierend, in der Durchführungsbehandlung zeigt sich Paganelli auf gleicher Marschhöhe wie Tartini, der Hauptgedanke „erscheint in Moll", wird „modulatorisch abgewandelt", der Seitensatz wird „meist ignoriert, zuweilen aber doch auch schon recht hübsch mit hereingezogen[135])". Auch die Durchführungsfermate ist — wie wir sahen — Paganelli bekannt, ebenso Rückführung meist in Form eines kurzen Achtel- oder Sechzehntelganges (vergl. Notenbeispiel [32]). Die Reprise ist in der Regel wörtlich und getreu.

Bezüglich der Rhythmik muß noch der Hinweis auf die Vorliebe für rhythmische Aussparungen beigefügt werden, Parallelbildungen wie: [71] treffen wir auch bei Tartini, in Paganellis und überhaupt in der zerhackten Melodik des galanten Stils erhalten sie aber — als Auswirkungen des Prinzips gesteigerter Bewegungsfreiheit — größte Bedeutung. Die *Dynamik* endlich zeigt das grazile Frage und Antwortspiel der galanten Epoche mit häufigem Aufeinanderprallen gegensätzlicher Stärkegrade innerhalb einzelner Takte, launischen Sfz.-Akzenten und Echoeffekten. Dynamische Vorschriften (pianissimo, piano, dolce, doux, sotto voce, smorzando, forte, fortissimo) sind in allen Kammermusikwerken zahlreich zu finden. In den Karlsruher Stimmen gab es auch wörtliche *Crescendo*vorschrift (vergl. Beispiel [40]).

Die Untersuchung der *Architektonik* bedingt schließlich eine neuerliche Scheidung nach Gattungen. In den *Soli* ist die Oberstimme absolut führend, die Behandlung der völlig unbezifferten Baßstimme simpel in alter B. c.-Manier (pochende Viertel und Achtelbewegung, nur gelegentlich zwischen den einzelnen Melodieabschnitten der Oberstimme verbindende Sechzehntel). Lediglich in der Durchführung von Ms. 700, 3 gibt es ausgeführteres Imitationsspiel zwischen den beiden Stimmen: [72]. In den Solosonaten op. XVI dagegen ist der Baß durchwegs lebendig ge-

[135]) *Sandberger*, „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts", S. 257.

führt, zahlreiche Themen sind auf Imitation hin erfunden (Sonate I, 2; II, 2; IV, 2). In Sonate III, 2 geht der Baß im Hauptgedanken unisono mit der Oberstimme, in Sonate IV, 1 kontrastiert er mit lebhaften Sechzehnteln zur kantabel geführten Oberstimme. Der Duktus ist durchwegs gelenkiger und flüssiger. Daneben fehlen natürlich nicht die alten Trommelbässe, doch begegnen sie uns nur mehr bei der Begleitung gesangsmäßiger Sätze (Sonate III, 1; VI, 1). In Sonate V, 2 gibt es sogar einmal eine *Alberti*-Baßstelle. Das Andante von Ms. 696 eröffnet und beschließt ein gleichlautendes, dreitaktiges Ritornell des Cembalo, eine ähnliche Einleitung des Begleitinstruments konnte sonst bei Paganelli nirgends beobachtet werden.

In den *Duetten* sind die beiden Instrumente selbständig geführt, die Themeneinsätze erfolgen imitatorisch und in den Fortspinnungspartien gibt es ständig Imitations- und Parallelbildungen; nur gelegentlich kann man die Scheidung in Solo und Begleitung beobachten, namentlich in den langsamen Sätzen (op. V, 2; op. XIII, 1).

In den *Trios* lassen sich deutlich drei verschiedene Behandlungsweisen der Instrumente erkennen. In Ms. 703 und 704 sind die beiden Oberstimmen durchwegs selbständig geführt nach Art des Corellischen Trios. Die Themeneintritte erfolgen imitatorisch und auch im weiteren Verlauf besteht das Verhältnis der beiden Oberstimmen zueinander in einem unablässigen Sichkreuzen und Übersteigen bei Bewältigung des gleichen thematischen Stoffes[136]). Die Behandlung der Sopraninstrumente ist durchaus virtuos, der Einfluß des Konzertes, der sich schon im Titel offenbart (vergl. Themat. Kat.), eklatant. Das Cello ist lediglich Harmonieträger [13].

Die zweite Kategorie umfaßt die Trios Ms. 709—11 und op. VII. Die Behandlung der beiden Sopraninstrumente ist die des Orchesters: die erste Stimme dominiert, die zweite ist mit ihr entweder gekoppelt (in Terzen, Sexten) oder, ist dies nicht der Fall, rhythmisch vom Baß abhängig. Imitationsbildungen sind selten, hauptsächlich nur mehr in den Durchführungspartien zu beobachten.

---

[136]) *Sandberger,* Vorwort zu D. T. B., I, 1, S. XLVII.

In den Trios Ms. 705 bis 708 hingegen ist die Oberstimme zur absoluten Herrschaft gelangt. Die zweite Sopranstimme begleitet in den Stirnsätzen von Ms. 706 und 707 durchwegs in Triolen, respektive Achteln (vergl. Beispiel [70]) und auch in den übrigen Sätzen; wo sie mehr nach dem zweiten Prinzip behandelt ist, spielt sie nur eine ganz untergeordnete Rolle. Lediglich im Anfangssatz von Ms. 705 begegnet uns noch die Corelli'sche Selbständigkeit der beiden Oberstimmen. Eine Entwicklung im Sinne der „Befreiung des Individuums[137])" ist also nicht zu übersehen.

Die Baßbehandlung ist in allen Trios noch die gleiche nach der B. c.-Manier. Ein prinzipieller Unterschied zwischen Cello- und Normalbaß ist nicht zu beobachten. Nur in den Trios Ms. 705 bis 708 ist gelegentlich eine Auflockerung in der Baßstimme (Pausen!) und Verlebendigung entsprechend der gesamten Umstellung des Klangkolorits zu beobachten.

Noch bedarf es einiger Worte über das *Verzierungswesen.* Neben den üblichen Triller-, Mordent- und Vorschlagsformen begegnet uns als beliebte Würze das *Ondeggiando* in fast allen Kammerwerken. Interessant sind auch die drei *Kadenzen,* die sich — von fremder Hand hinzugefügt — in Sonate Ms. 696 finden. Im ersten Satz am Schluß postiert, im zweiten einmal nach Abschluß des Hauptgedankens, das zweitemal vor Schluß des zweiten Teiles, handelt es sich um sogenannte von Dissonanztönen ausgehende „Aufhaltungen", „Ohnmachten[138])", die es nicht über die „Länge des Atemzuges[139])" hinausbringen. Die drei Kadenzen, von denen die zweite in zwei Spielformen aufgezeichnet ist, lauten: [74].

Nur teilweise wird also durch die Kammermusik das bisher bestehende Bild von Paganellis künstlerischer Persönlichkeit bestätigt: durch die Solosonaten Ms. 696, op. XVI, die Trios Ms. 703 und 704, vor allem aber durch die im kantablen Ausdruck stark auf *Mozart* hinweisenden Trios Ms. 705 bis 708. Die zahlreiche Salonmusik aber zeigt unseren Komponisten dann von einer an-

[137]) *Schökel,* „Johann Christian Bach", S. 55.

[138]) *Schering,* „Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert", a. a. O. S. 209.

[139]) *Knödt,* „Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert", S. 413.

deren Seite, die bei der Würdigung seiner Persönlichkeit (vergl. S. 49) notwendigerweise berücksichtigt werden und zu einer Korrektur seiner Gesamteinschätzung führen mußte.

ORCHESTERWERKE

Das einzige Instrumentalstück der Oper „Narciso al fonte", die *Sinfonia,* ist nach scarlattischem Muster dreisätzig, der erste Satz ohne Überschrift, seinem Charakter nach jedoch ein Allegro. Bei näherem Zusehen läßt er sich als dreiteilig erkennen. Der Hauptsatz interessiert durch imitatorische Arbeit (vergl. *Grauns* „Scipio Africanus"-Sinfonie von 1732[140]), daran schließt sich die übliche Lärmsequenzmelodik, mit einer durch Instrumentation, Dynamik (pp) und Melodik kontrastierenden Partie wird die Dominante erreicht. Der zweite Teil bringt wieder allerlei Figurenwerk und schließt in Fis-Dur. Den dritten Teil eröffnet der Hauptgedanke, rhythmisch um einen halben Takt verschoben. Eine kitzliche Hornüberleitung in Sechzehntelfiguren führt zu neuerlichem Sequenzspiel. Der Satz schließt auf Dominante. Das Andante ist formal ebenso unentwickelt. Mit Motivbildungen im lombardischen Geschmack zur Pizzikatobegleitung der Bratschen und Bässe bringt es liebliche Empfindungen zum Ausdruck. Die Bläser schweigen in diesem Satz. Das Schlußpresto ist formell am klarsten (scarlattische Sonatenform). Zweiteilig, mit Repetition versehen, bringt es im ersten Teil einen kontrastierenden Nebengedanken [75] in den Oboen, die in der Sinfonie überhaupt selbständiger behandelt sind als in den Arien (vergl. S. 72). Der zweite Teil bringt zunächst vier Sequenzen, die Reprise beschränkt sich auf die letzten sechs Takte der Exposition.

Aus derselben Paduaner Zeit wie die „Narciso"-Ouverture stammt das „Concerto per il Claret" (?), nach *Tebaldini*[141]) ein Violinkonzert. Der erste Satz ist dreiteilig nach dem Formschema: T—S—T—S—T—S—T gebaut. Das 13taktige erste Tutti spinnt

I———V———I——

den tartinischen Hauptgedanken[142]) in sequenzierendem Gang-

[140]) *Mayer-Reinach,* „K. H. Graun als Opernkomponist", a. a. O. S. 525.
[141]) Vergl. S. 12.
[142]) Vergl. die Thementabelle bei *Tebaldini,* S. 141 ff.

werk fort. Solo 1 beginnt mit dem verändertem Hauptgedanken [76], der dann ähnlich wie im Anfangsritornell verarbeitet wird (9 Takte). Tutti 2 knüpft an das Figurenwerk des ersten Tutti an (6. Takt), es folgt ein Wechselspiel zwischen Solo und Tutti auf der Dominante, vom Solo mit Hauptgedanken eröffnet (20 Takte). Der dritte Teil beginnt mit Solo-Hauptgedanken auf der Tonika, nach neuntaktigem Solo-Tutti-Wechselspiel erfolgt die Reprise des ersten Tuttiritornells vom Anfang an mit Schluß (6 Takte). Noch knapper und unentwickelter ist der Mittelsatz. Der Hauptgedanke des Ritornells (10 Takte) ist von altklassischer Faktur (vergl. Themat. Kat.), das Soloinstrument greift ihn auf und führt ihn ganz ähnlich fort (9 Takte). Der zweite Teil bringt dann ein 20taktiges Wechselspiel zwischen Solo und Tutti, auf der Dominante beginnend. Dreiteilig ist wieder das Schlußpresto mit wiederholtem Solo-Tutti-Wechsel in den einzelnen Teilen, so daß sich folgendes Ablaufschema ergibt:

T(23)+S(9)+T(4)+S(9) + T(12)+S(7)+T(4)+S(9)+T(17)+S(4)+
I——————————— V———————————————
T(4)+S(6)+T(5)+S(9)+T(2)+S(7)+T(16 Takte)
I———————————————————

Die ersten Tuttieintritte jedes Teiles erfolgen mit Hauptgedanken, der erste Soloabschnitt bringt diesen verändert: [77], die übrigen Einsätze erfolgen mit verschiedenen Melodieabschnitten des Anfangsritornells. Thematisch stellt also das Solo in allen drei Sätzen nur eine Fortführung des Ritornellgedankens dar, sein Eintritt ist dagegen dadurch überwiegend hervorgehoben, daß als Begleitung nur der Baß oder auch die Viola allein (3. Satz, 1. Abschnitt, 2. Solo) fungiert. Als Ganzes zeigt sich das Konzert von überknappen Dimensionen und nicht ausgewachsen in der Form, also unverkennbar als eine Schülerarbeit.

Ganz anders dagegen das *Konzert* G-Dur für Soloflöte und Orchester. Am Anfang ein gewichtiges Allegro moderato mit einem der zeitgenössischen Opernsinfonie entstammenden Hauptgedanden[143]); der Satz besteht aus vier Solo- und fünf Tuttiabschnitten, wobei das vierte Tutti nur ein kurzes Einschiebsel darstellt und

[143]) Vergl. *Helfert*, a. a. O. S. 119, 122, 124.

Solo 3 und 4 mit dem trennenden Tutti ein Gemeinsames bilden. Also *albinonische* Dreiteiligkeit[144]):

T(42)+S(52) + T(II)+S(45)+T(8) + S(30)+T(6)+S(17)+T(13)
I———— V————III-Moll I————————

Zweiter und dritter Satz sind nichts anderes als Dakapoteile der großen Arie, also zweiteilig. Der dritte Satz hat zwar drei Soloabschnitte, doch stellt sich auch hier das dritte Tutti wie im ersten Satz nur als Einschiebsel dar, eine Reminiszenz an die vivaldische Konzertform, die außerdem dadurch erklärt werden kann, daß beide Male am Ende des letzten Soloabschnittes eine Kadenz*fermate* steht: die kurzen *Tutti*partien sollen lediglich Gelegenheit zum Atemholen geben, aus welchem Prinzip ja das Ritornellwesen überhaupt entstanden ist. Die Aufbauschemen der beiden Sätze lauten also:

T(27)+S(24)+T(9)+S(32)+T(12) und T(55)+S(52)+T(13)+S(48)+
I———— V———— I—— I———— V————
T(5)+S(46)+T(23)
————I——

Der unbedingte Schwerpunkt ist nun in allen Sätzen auf die Soloabschnitte verlegt. Nur das erste *Tutti* stellt regelmäßig eine selbständige Sonatenexposition mit Hauptsatz-, Überleitungs-, Seitensatz-, Epilog (im 3. Satz) und Schlußbekräftigungsgruppe dar. Die übrigen kurzen Ritornelle bringen nach Art der Opernarie regelmäßig zunächst Motivteile der Hauptsatzfortspinnung, um dann bald in den Seitensatz, respektive Epilog (3. Satz) einzumünden, den sie fast wörtlich zu Ende führen. Ausgedehnter bringt das Schlußritornell im zweiten und dritten Satz reprisenhaft die wörtliche Wiederholung des Seitensatzes, respektive Epilogs, im ersten ist es freier entwickelt. Die Seitensatzgedanken weisen namentlich in den beiden letzten Sätzen Verwandtschaft auf: [78]. In der Fortspinnungspartie des Seitensatzes begegnet uns dann im ersten Satz eine klanglich höchst aparte Stelle mit wirkungsvoller Crescendosteigerung: [79].

Die *Soloabschnitte* beginnen stets mit den Hauptsatzgedanken, der dann in freier, vorwiegend Sequenzmelodik fortgeführt wird.

[144]) *Schering*, „Geschichte des Instrumentalkonzerts", S. 74.

Im ersten Satz besteht also das erste Solo aus einer Kette von fünf Sequenzen mit nachfolgender Schlußsteigerung des Seitensatzgedankens, das dritte Solo aus vier Sequenzen, der zweite Soloabschnitt stellt jedoch freies Melodiespiel und Ergehen in Figurenwerk mit fortwährenden Parallelbildungen und Motivwiederholungen dar und erhält durch das Pausieren der Hörner ein eigenes Klangkolorit. Die beiden Soloabschnitte im zweiten und dritten Satz sind nach Arienart ziemlich konform gestaltet, sie bringen die stark modifizierte und sequenzenmäßig ausgesponnene Ritornellexposition. Im dritten Satz tritt dann das Orchester aus seiner untergeordneten Rolle als Begleiter heraus und gerät zu Beginn des dritten Solos in Wettstreit mit dem Soloinstrument, das souverän als Sieger mit Figuren in hoher Lage aus diesem episodischen Geschehen hervorgeht. Das Dialogprinzip des späteren Konzertes, das „ein fortwährendes Auf- und Abwogen beider ‚streitender' Körper[145])" darstellt, ist somit in seinen wesentlichen Zügen hier vorgezeichnet.

Die Orchesterbehandlung ist die bereits von den Arien her bekannte: Hörner nur Harmonieträger, die Violinen durchwegs gekoppelt meist im Terzverhältnis, in den Schlußwendungen und Ritornellen mit Vorliebe unisono geführt. Melodisch selbständig sind sie nur in den Ritornellen geführt, mit Eintritt der Solostimme haben sie lediglich die Begleitung und kurze Einwürfe in Sechzehntelfiguren mit den übrigen Instrumenten auszuführen. Die Bratsche kommt nur in den Ritornellen zu Wort, pausiert in den Soloabschnitten. Sie ist im engsten Anschluß an den Baß geführt, bisweilen unisono mit diesem, seltener rhythmisch-melodisch von den Violinen abhängig. Der Baß ist Harmonieträger, meist in Trommelbewegung. Der Ripienbaß tritt nur in den Ritornellen unisono mit dem ersten Baß auf. Beide Baßstimmen sind unbeziffert, die Ausführung des Accompagnatos jedoch unerläßlich. Die Soloflöte ist im eigentlichen Sinne virtuos in den beiden Schlußsoli der Ecksätze geführt, im zweiten Satz ist sie Trägerin empfindsamer Kantilene, im dritten leicht tändelnder Gedanken. Stereotyp ist in beiden ersten Sätzen der Eintritt des Solos nur mit Cembalobegleitung, im dritten der völlig unbegleitete Soloeintritt.

[145]) *Schering*, a. a. O. S. 80.

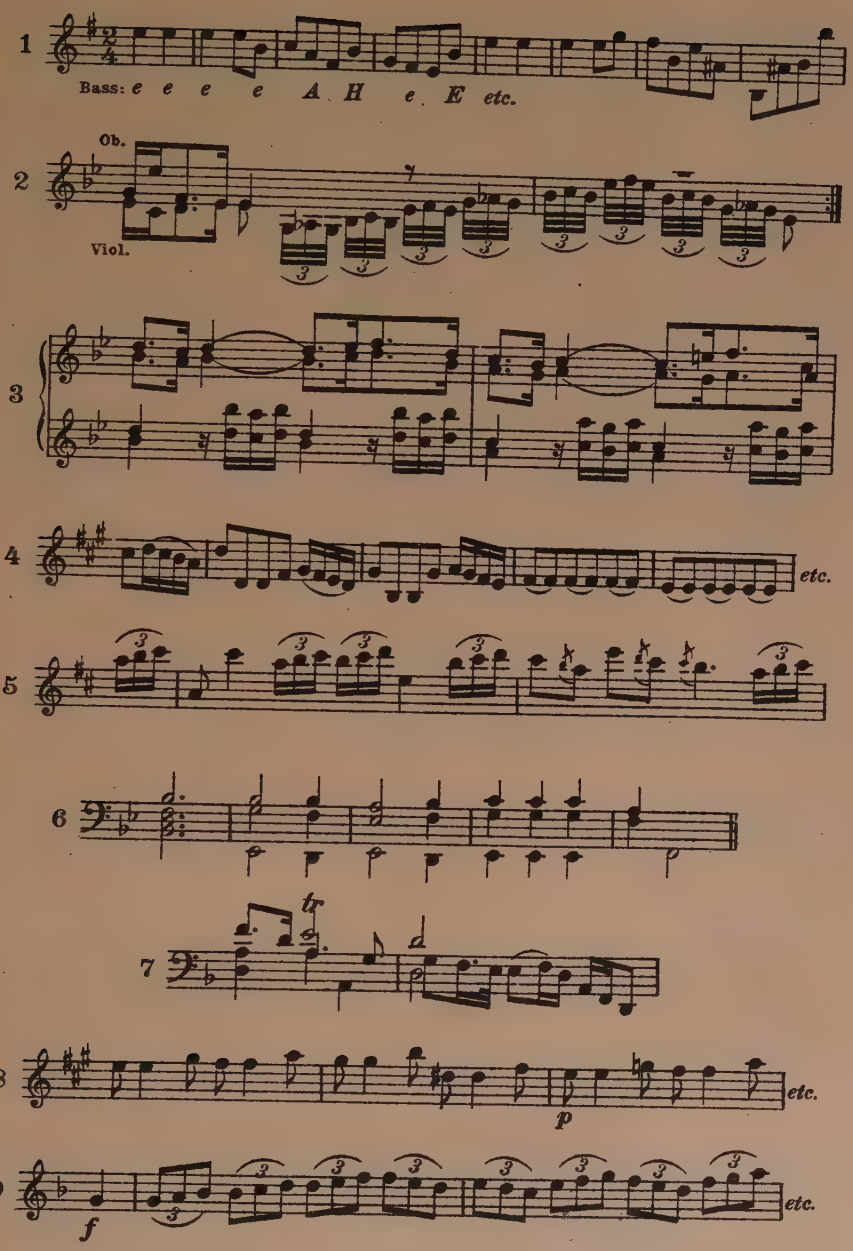
Dynamische Vorzeichen sind sehr zahlreich angebracht, neu ist die Bezeichnung poco forte. Der Eintritt der Seitensatzpartie wird auch hier regelmäßig durch dynamische Vorzeichen (pp, p) gekennzeichnet. Bemerkenswert ist endlich die Verwendung des Crescendos (vergl. Beispiel [79]).

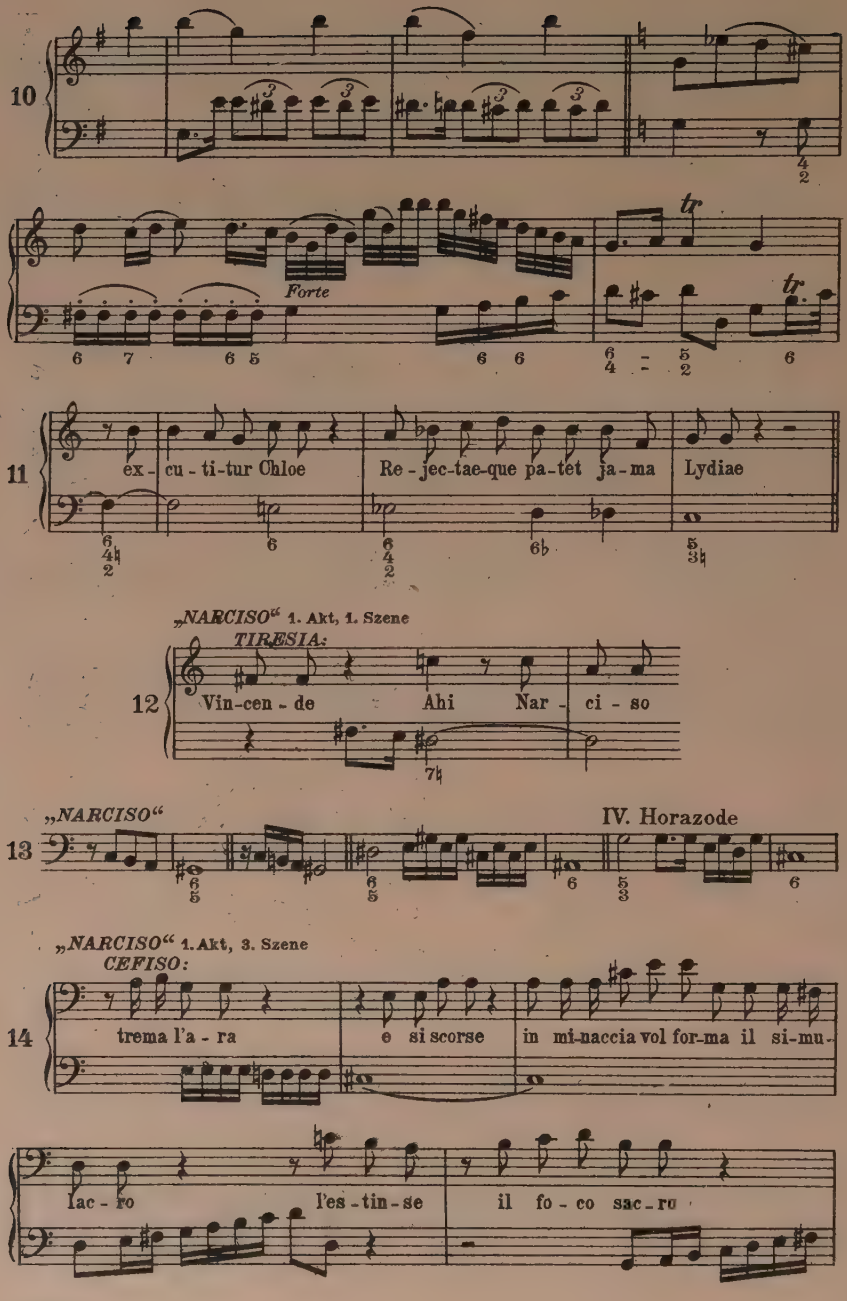
Wie bereits angedeutet, ist das Konzert weniger virtuos als gefällig gehalten. Es ist durchwegs unterhaltende, angenehme Musik, nicht ohne gelegentliche romantische Vorklänge. *Schering* erblickt in diesem „Verkennen der dem Solokonzert gestellten Aufgaben[146])" Einwirkungen der *französischen* Musik. Offensichtlich zeigt dieses Konzert ferner den engen Zusammenhang des Instrumentalkonzertes mit der *Opernarie*[147]): arienhaft ist vielfach die instrumental-vokale Melodik, arienhaft die Verteilung und das Verhältnis zwischen Solo und Tutti (absolute Unterordnung des letzteren in den Soloabschnitten), arienhaft die Orchestrierung (Pausieren der Hörner im zweiten Solo des ersten Satzes entsprechend dem Mittelteile der Dakapoarie!) und nicht zuletzt die formale Anlage der Sätze. Darüber hinaus ist natürlich vor allem auf *Tartinis* Vorbild zu verweisen bezüglich der melodischen Gestaltung und formalen Gedrungenheit[148]) sowohl als auch der Orchesterbegleitung der Soloabschnitte[149]). Vivaldi bedient sich in diesen der Cembalobegleitung[150]). Als Rest dieser Praxis geben sich die nur vom Cembalo begleiteten Soloanfänge zu erkennen, die ihre Parallelen übrigens auch in der Arie haben (vergl. S. 75). Die Verwendung der Hörner aber weist auf *deutschen* Einfluß hin, das italienische Konzert bedient sich ja lediglich des Streichquartetts zur Begleitung[151]).

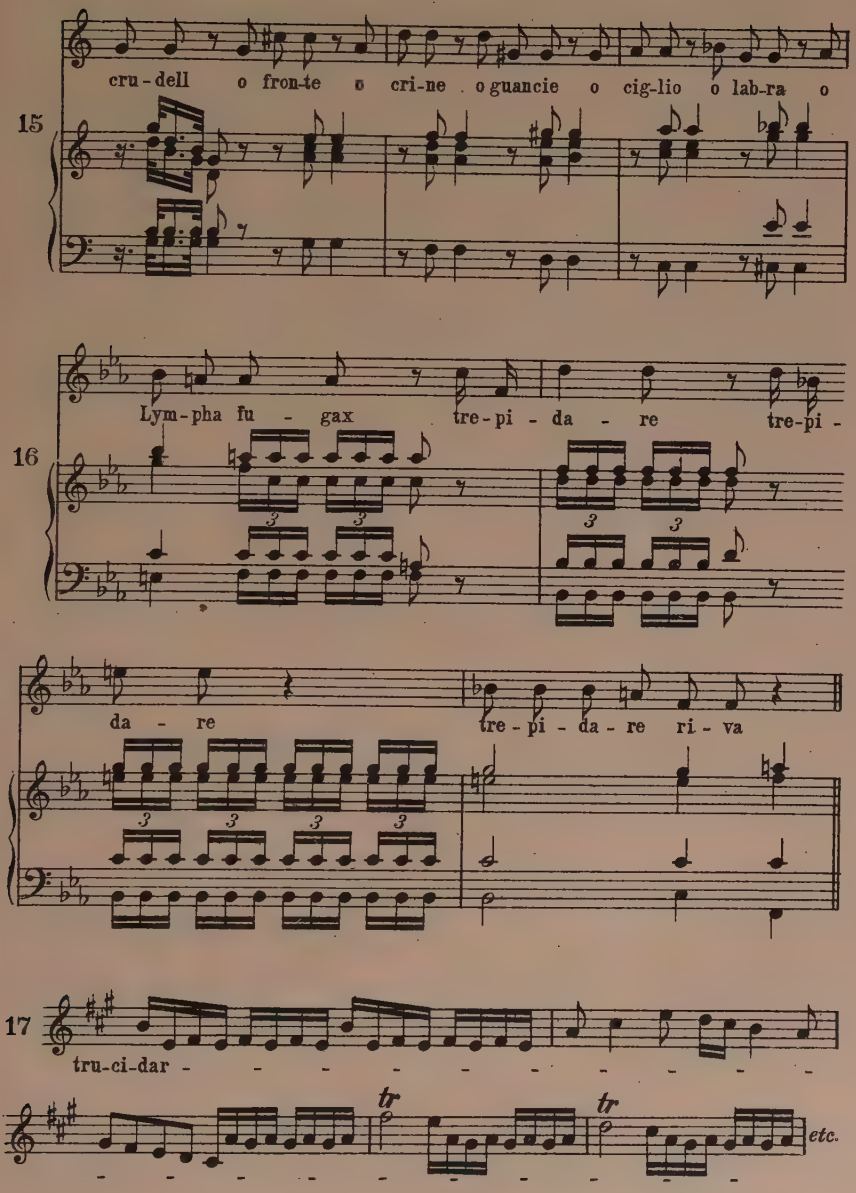
---

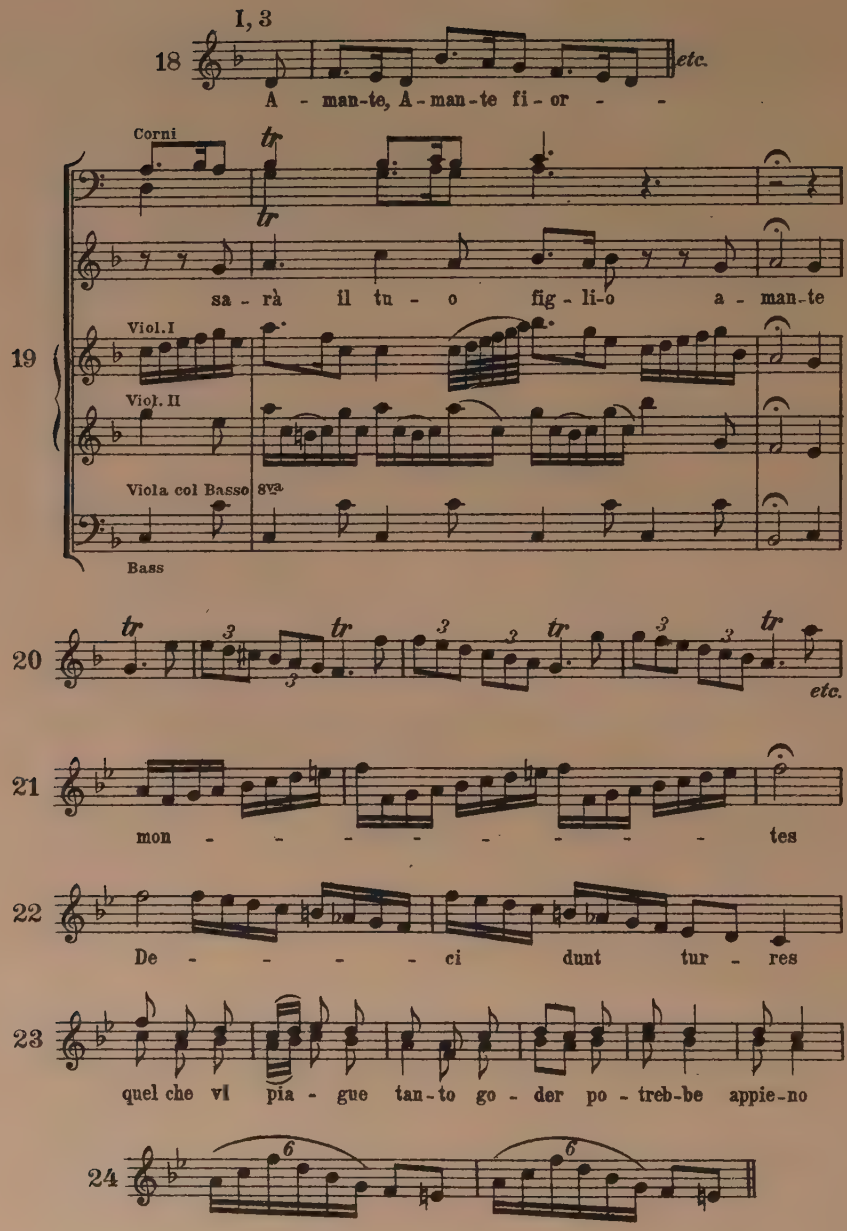
[146]) Ebenda S. 101.
[147]) Ebenda S. 72/73.
[148]) Ebenda S. 138.
[149]) Ebenda S. 115.
[150]) Ebenda S. 99.
[151]) Ebenda S. 66.

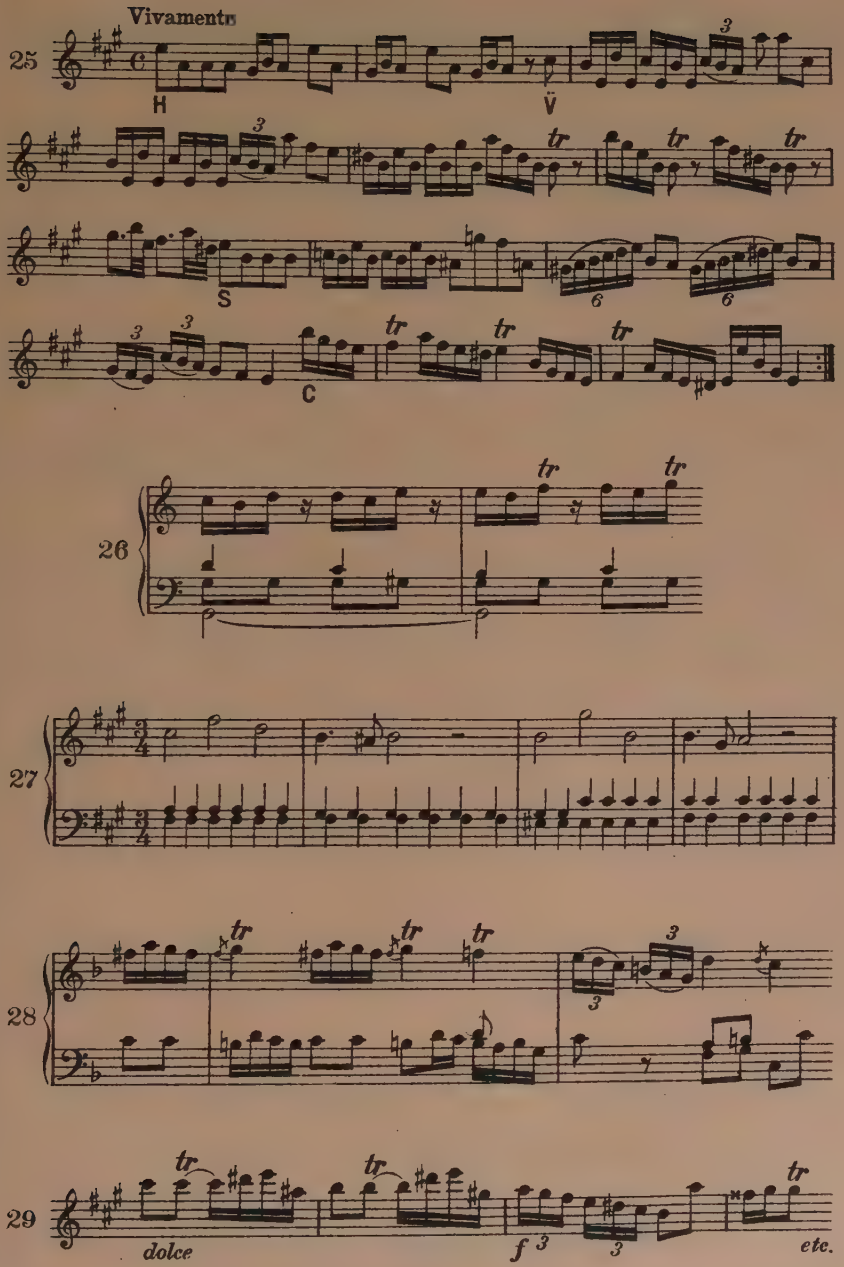
NOTEN-ANHANG

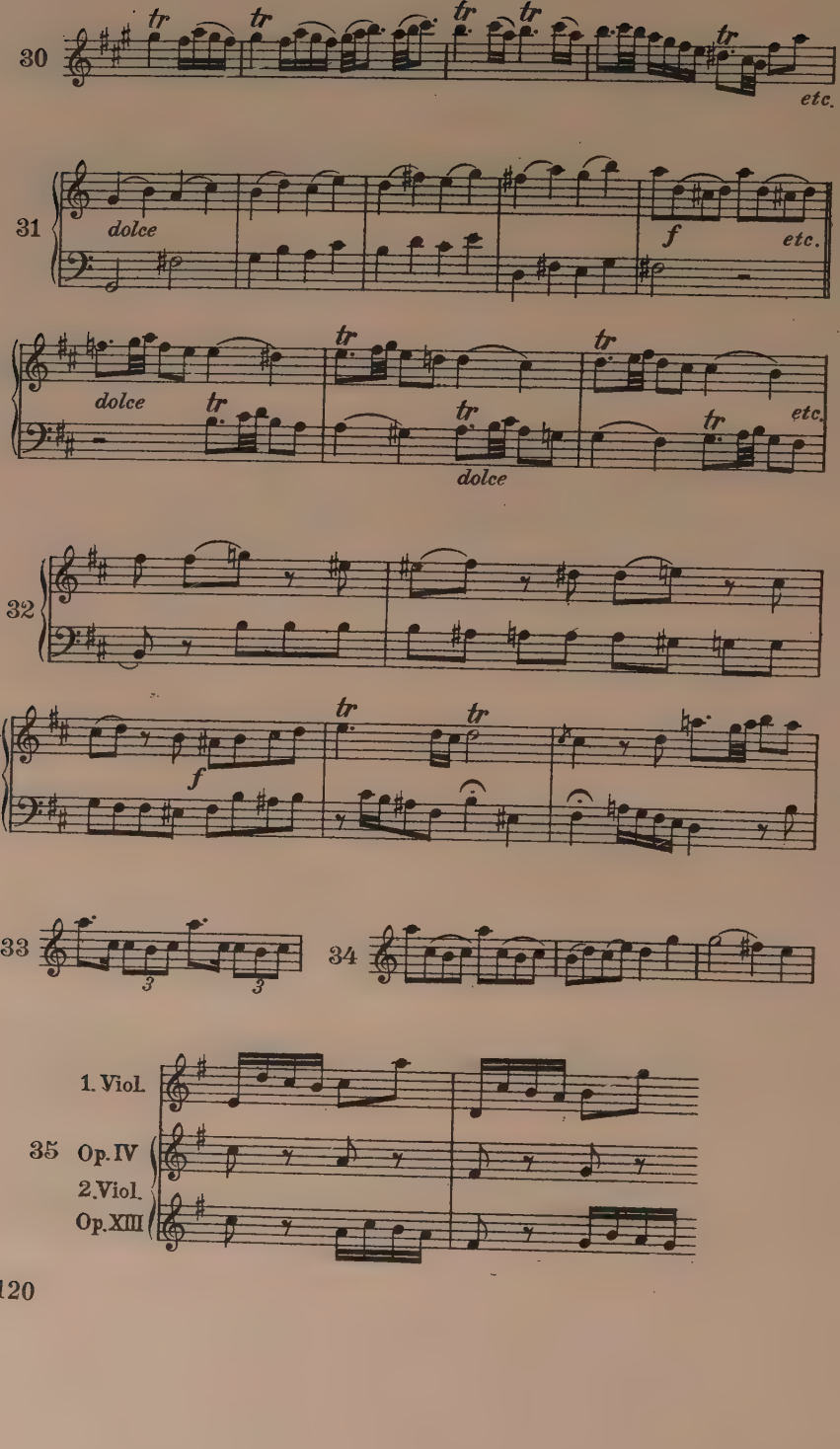

1
Bass: e e e e A H e E etc.
2
Ob.
Viol.
3
4
etc.
5
6
7
tr
d
8
etc.
p
9
f
etc.

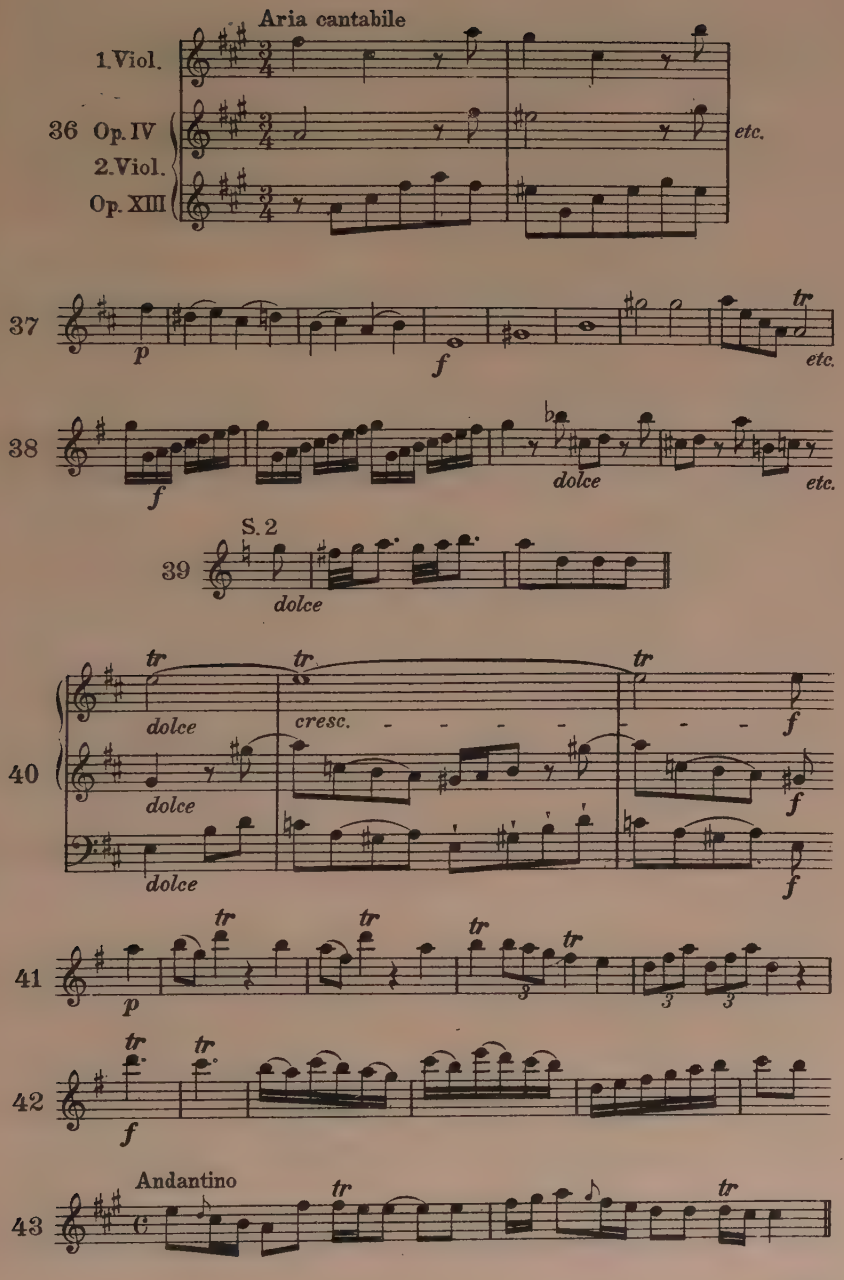

10
Forte
tr
tr
11
ex - cu - ti - tur Chloe
Re - jec - tae - que pa - tet ja - ma
Lydiae
„NARCISO“ 1. Akt, 1. Szene
TIRESIA:
12
Vin - cen - de
Ahi
Nar - ci - so
„NARCISO“
IV. Horazode
13
„NARCISO“ 1. Akt, 3. Szene
CEFISO:
14
trema l'a - ra
e si scorse
in mi - naccia vol for - ma il si - mu -
lac - ro
l'es - tin - se
il fo - co sac - ro

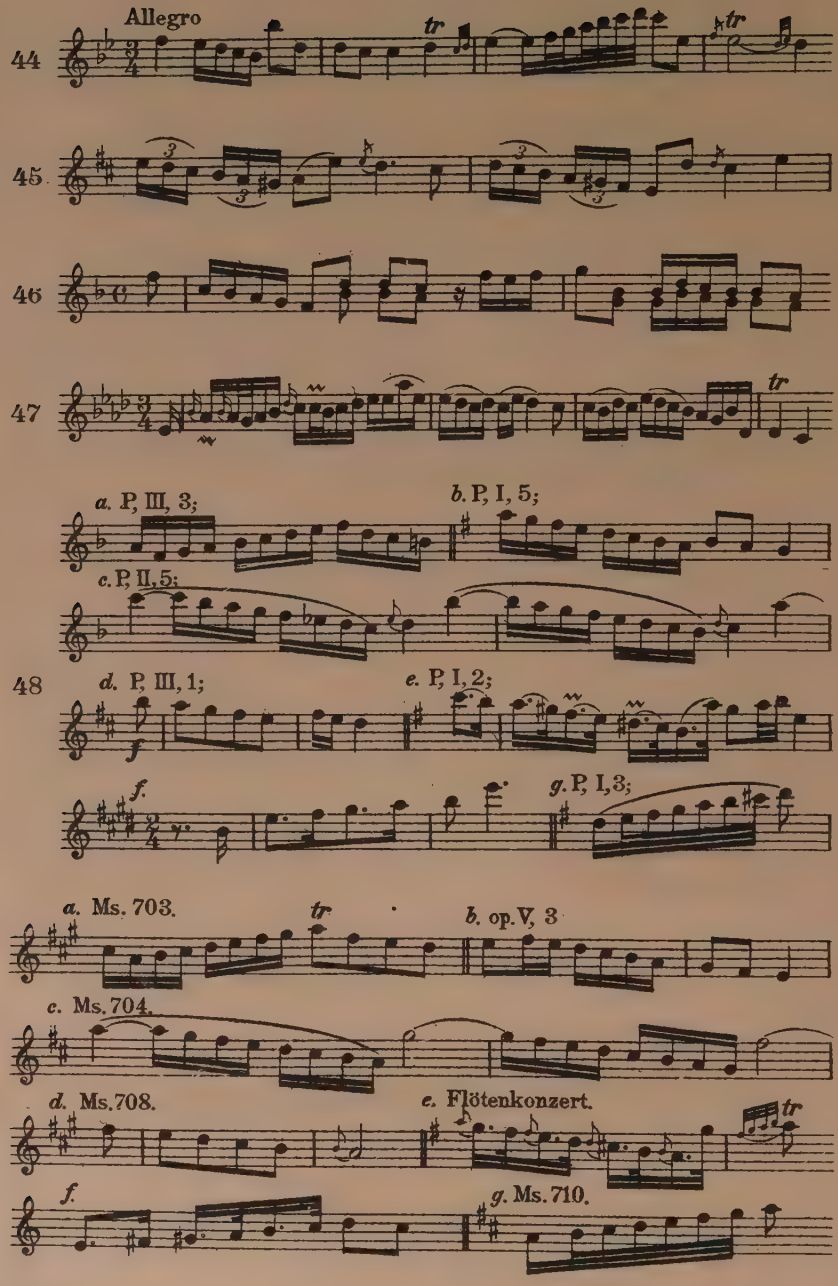

15
cru - dell o fron-te o cri-ne o guancie o cig-lio o lab-ra o
16
Lym-pha fu - gax tre-pi - da - re tre-pi -
da - re tre - pi - da - re ri - va
17
tru-ci-dar -
tr
tr
etc.

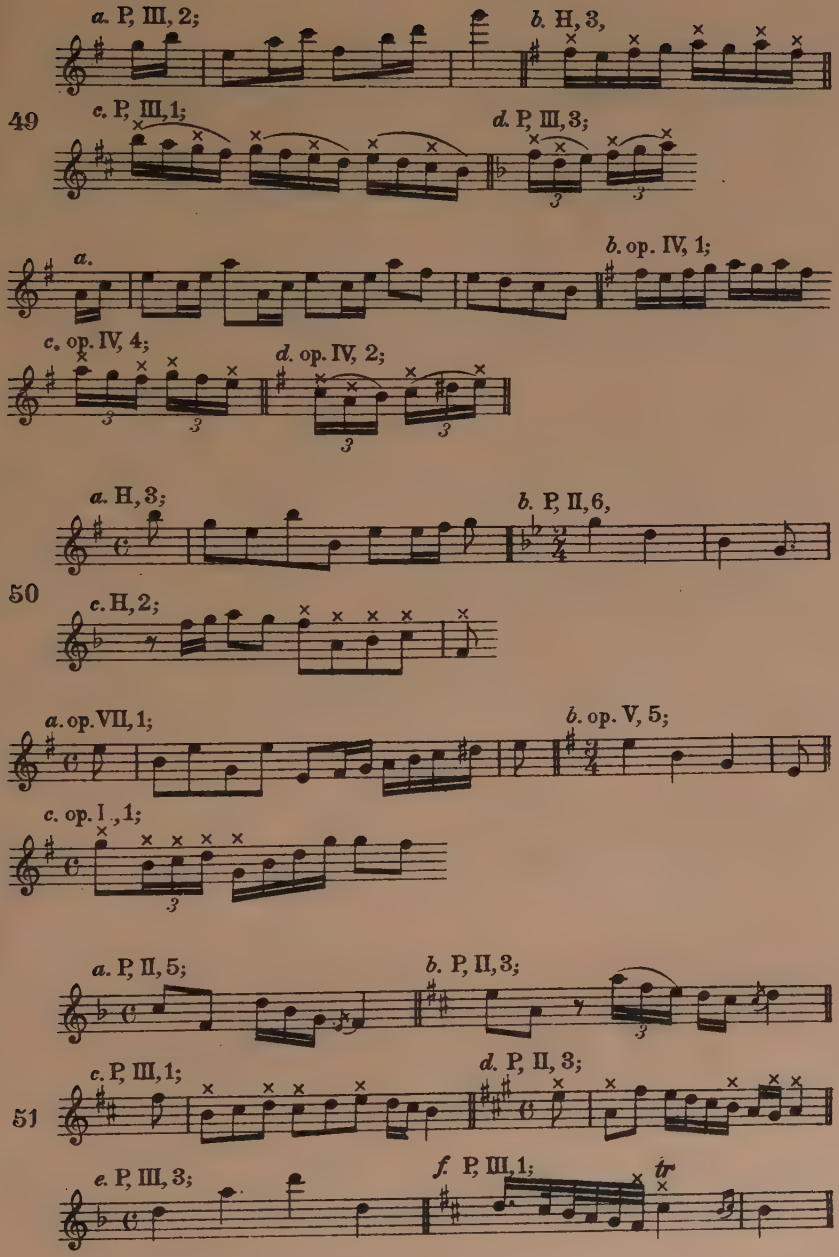

I, 3
18
A - man-te, A - man-te fi - or - -
etc.
Corni
tr
tr
sa - rà il tu - o fig - li-o a - man-te
19
Viol. I
Viol. II
Viola col Basso
8va
Bass
20
tr
3
etc.
21
mon - - - - - - - - - tes
22
De - - - - - ci dunt tur - res
23
quel che vi pia - gue tan-to go - der po - treb-be appie-no
24
6

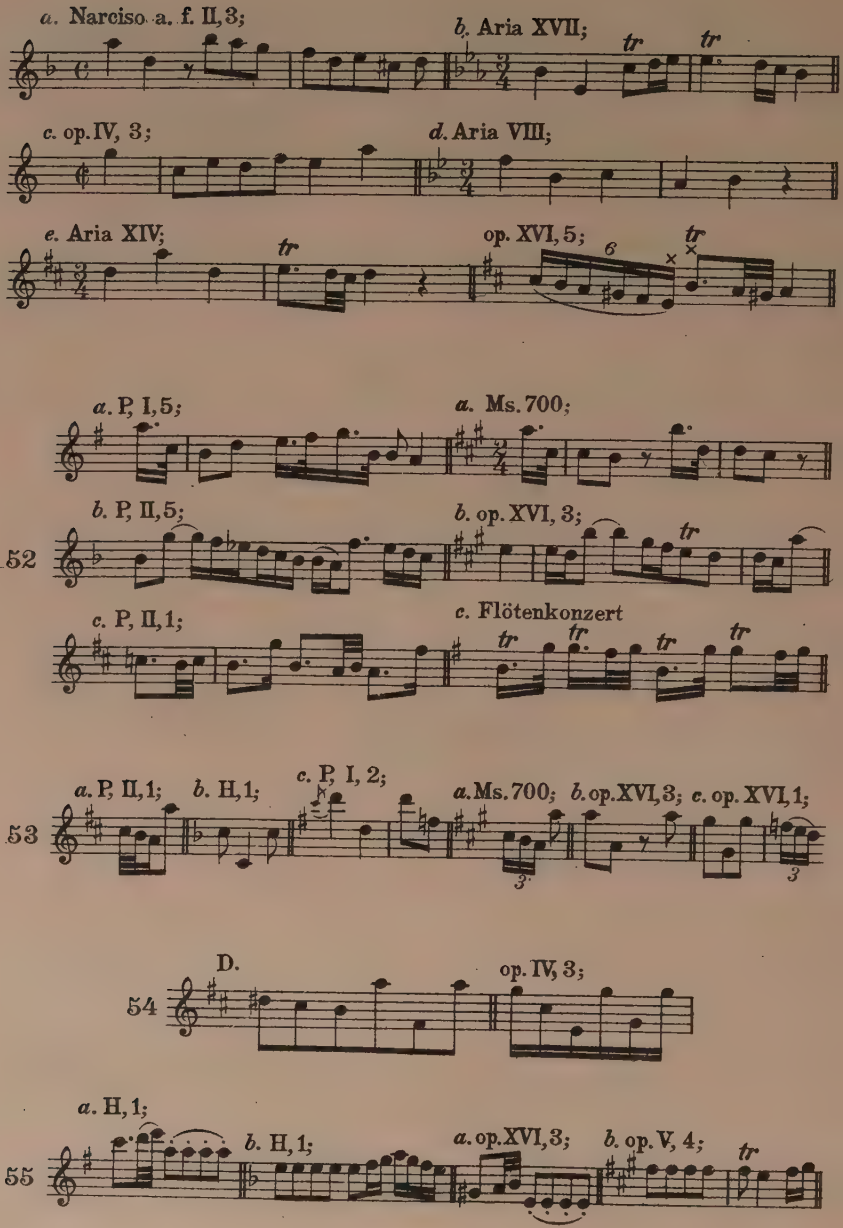

Vivamente
25
H
V
S
C
tr
26
27
28
29
dolce
f
etc.

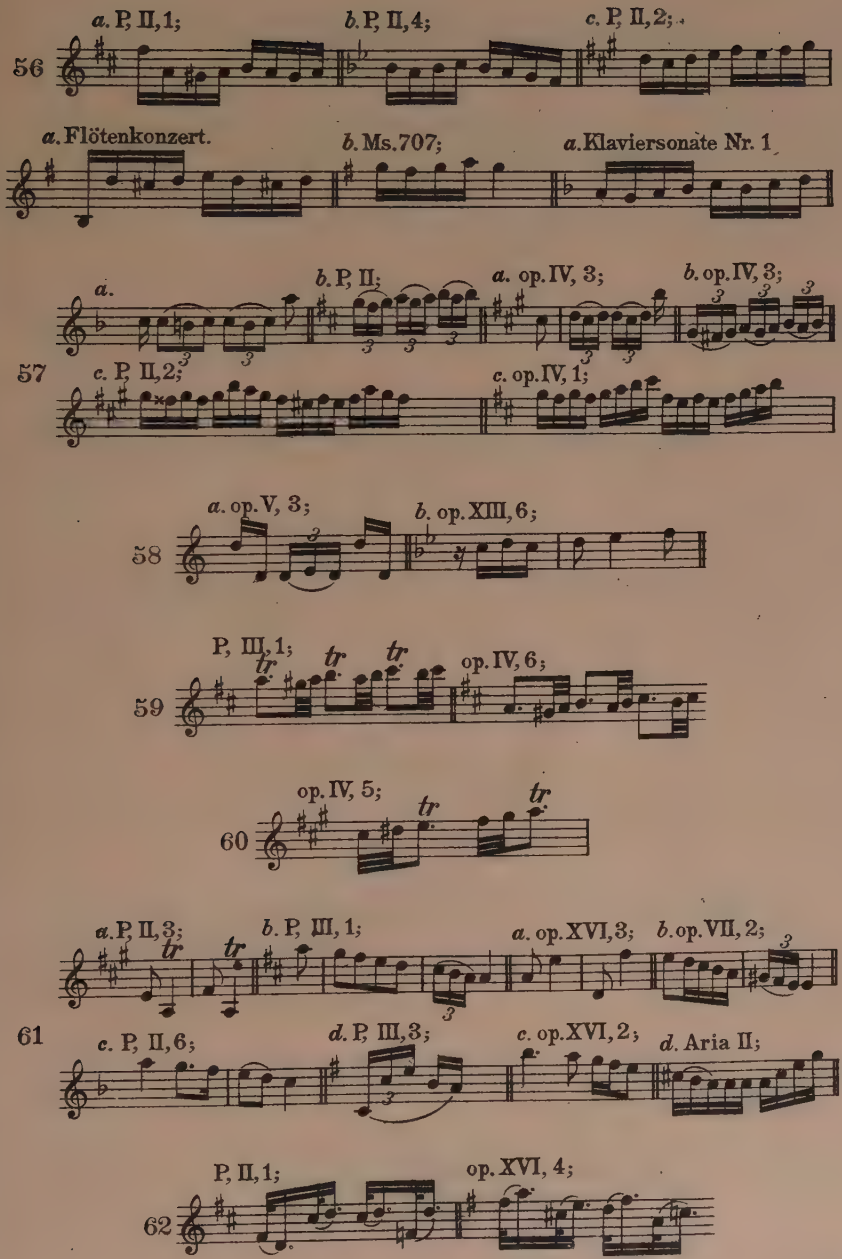

30
tr
etc.
31
dolce
f
etc.
dolce
tr
dolce
etc.
32
f
33
34
1. Viol.
35 Op. IV
2. Viol.
Op. XIII


Aria cantabile
1. Viol.
36 Op. IV
2. Viol.
Op. XIII
etc.
37
p
f
tr
etc.
38
f
dolce
etc.
S. 2
39
dolce
40
tr
dolce
cresc.
f
41
p
3
42
f
Andantino
43
C

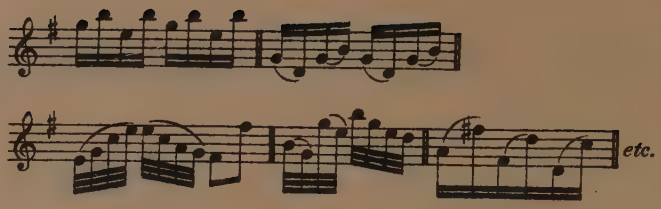

Allegro
44
45
46
47
a. P, III, 3;
b. P, I, 5;
c. P, II, 5;
48
d. P, III, 1;
e. P, I, 2;
f.
g. P, I, 3;
a. Ms. 703.
b. op. V, 3
c. Ms. 704.
d. Ms. 708.
e. Flötenkonzert.
f.
g. Ms. 710.


a. P, III, 2;
b. H, 3,
49
c. P, III, 1;
d. P, III, 3;
a.
b. op. IV, 1;
c. op. IV, 4;
d. op. IV, 2;
a. H, 3;
b. P, II, 6,
50
c. H, 2;
a. op. VII, 1;
b. op. V, 5;
c. op. I , 1;
a. P, II, 5;
b. P, II, 3;
c. P, III, 1;
d. P, II, 3;
51
e. P, III, 3;
f. P, III, 1;
tr


a. Narciso a. f. II, 3;
b. Aria XVII;
c. op. IV, 3;
d. Aria VIII;
e. Aria XIV;
op. XVI, 5;
a. P, I, 5;
a. Ms. 700;
b. P, II, 5;
b. op. XVI, 3;
52
c. P, II, 1;
c. Flötenkonzert
a. P, II, 1;
b. H, 1;
c. P, I, 2;
a. Ms. 700;
b. op. XVI, 3;
c. op. XVI, 1;
53
D.
op. IV, 3;
54
a. H, 1;
b. H, 1;
a. op. XVI, 3;
b. op. V, 4;
55

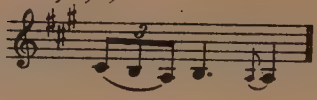

56
a. P, II, 1;
b. P, II, 4;
c. P, II, 2;
a. Flötenkonzert.
b. Ms. 707;
a. Klaviersonate Nr. 1
57
a.
b. P, II;
a. op. IV, 3;
b. op. IV, 3;
c. P, II, 2;
c. op. IV, 1;
58
a. op. V, 3;
b. op. XIII, 6;
59
P, III, 1;
op. IV, 6;
60
op. IV, 5;
61
a. P, II, 3;
b. P, III, 1;
a. op. XVI, 3;
b. op. VII, 2;
c. P, II, 6;
d. P, III, 3;
c. op. XVI, 2;
d. Aria II;
62
P, II, 1;
op. XVI, 4;

63



17 P, II, 2;

64

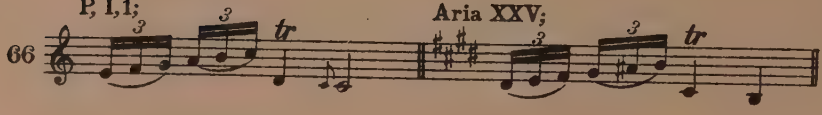


P, III, 3;

65

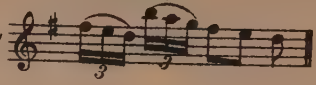
P, I, 1;

66



Die Sonat II.

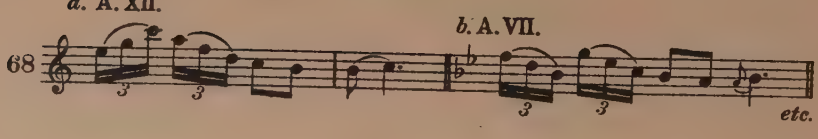
67



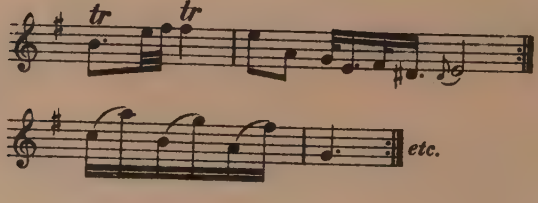
a. A. XII.

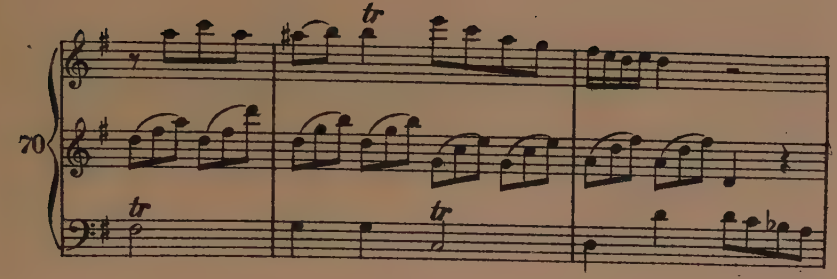
b. A. VII.

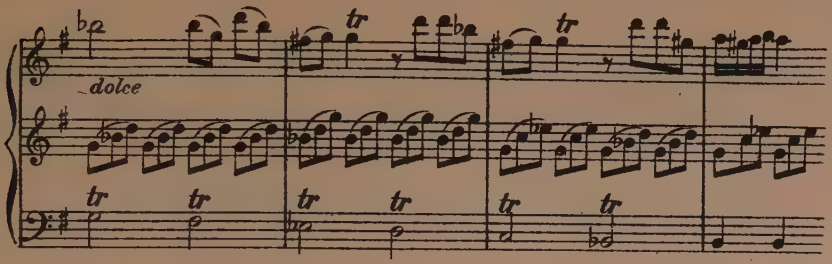
68

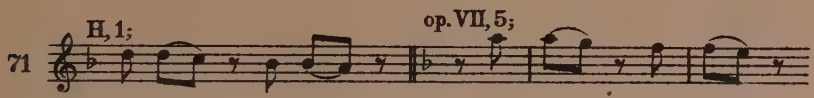


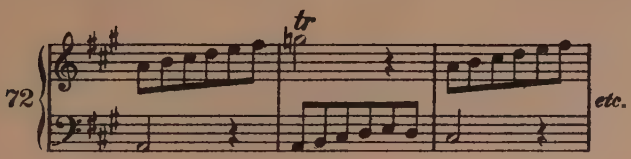
69



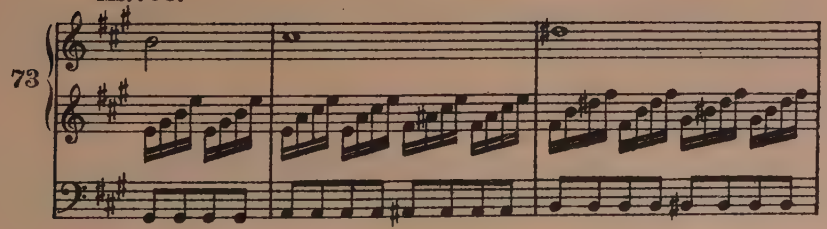


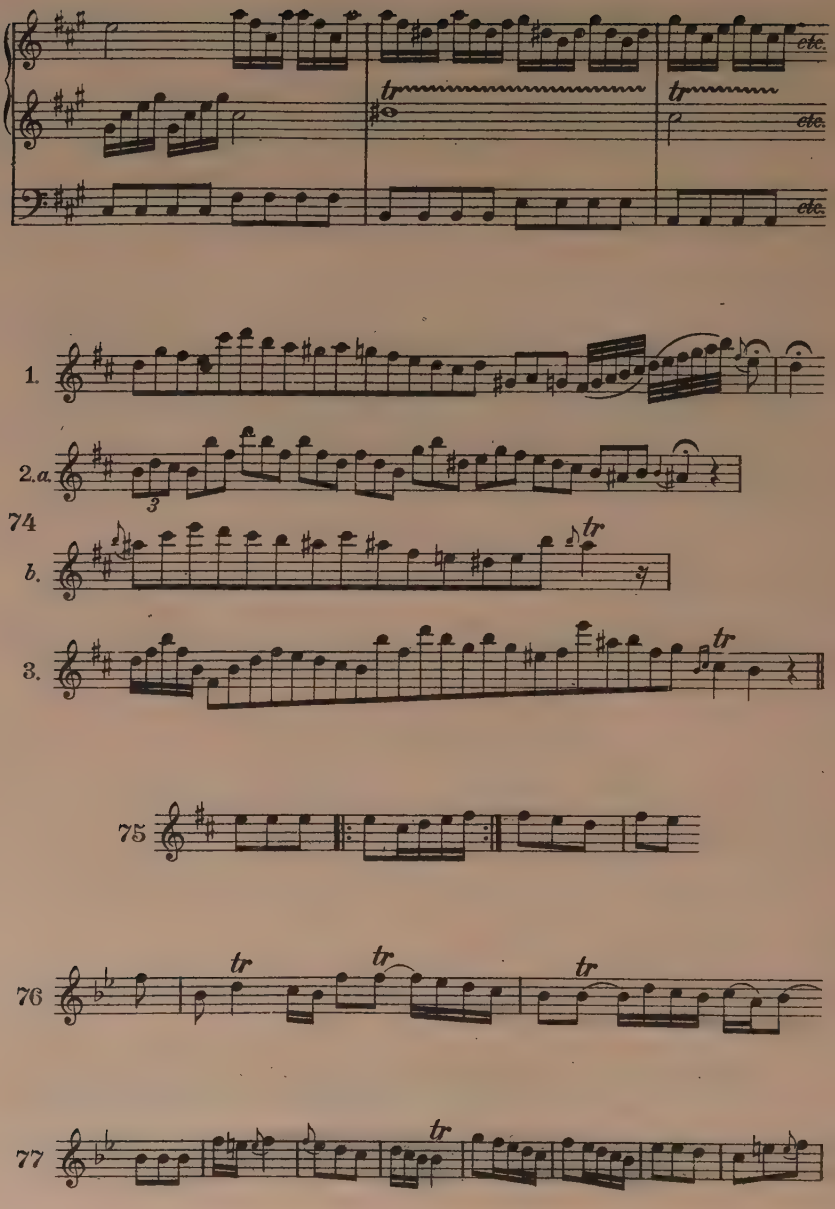


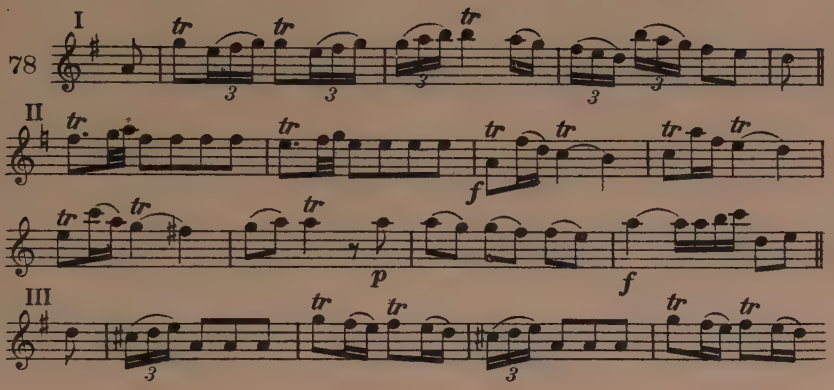


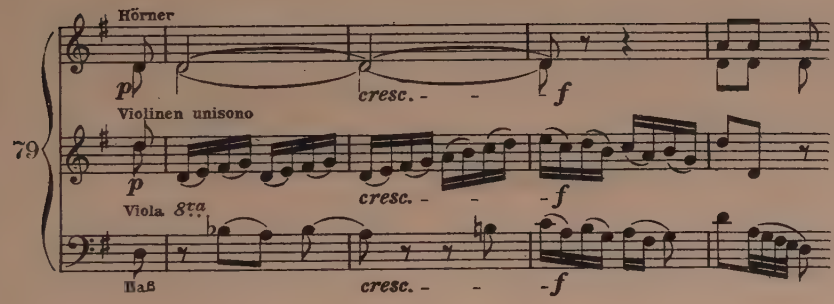


Ms. 703.




etc.
tr
tr
etc.
etc.
1.
2.a.
3
74
b.
tr
3.
tr
75
76
tr
tr
tr
77
tr

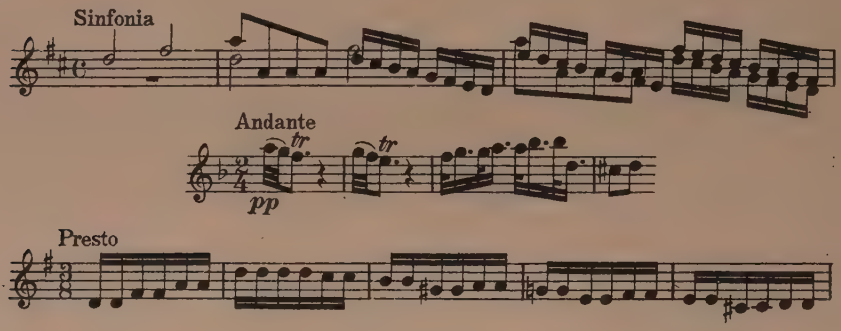

I
78
II
III
tr
3
f
p


Hörner
Violinen unisono
Viola 8va
Baß
79
p
cresc. - - -
f

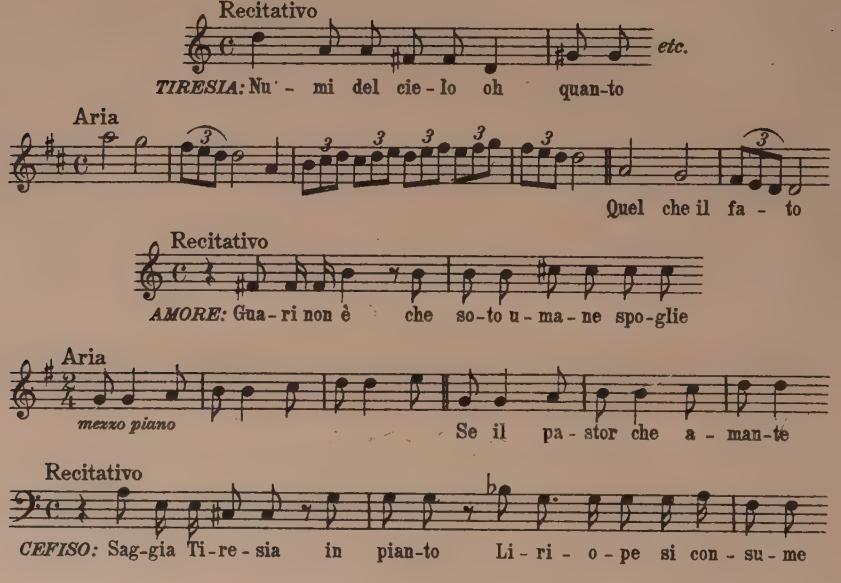
THEMATISCHER KATALOG

VOKALWERKE

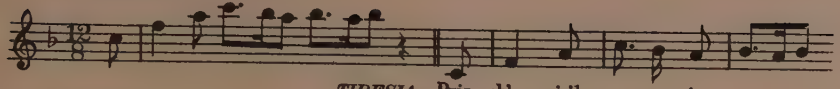
„*Narciso Al Fonte* / Divertimento Drammatico. Cantata per Commando / di / Sua Altezza / II Duca Regnante Di Brunsviga / e Luneburgo / per Solennizar il glorioso Giorno Natalizio / Della Sacra Cesarea e Cattolica / Real Maesta / di / Elisabeta Cristina / Imperatrice Romana etc. etc. / posto in Musica dal Sgr. Giuseppe / Antonio Paganelli."



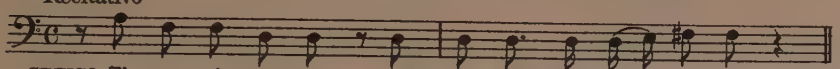
I. Akt.



Aria, Adagio e sospeso



Recitativo

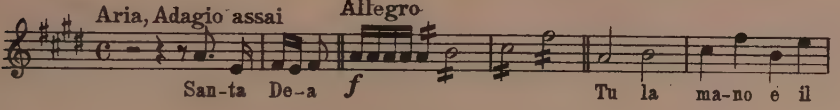


Aria

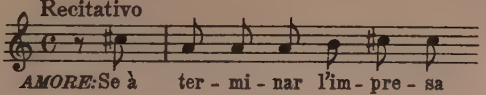
Recitativo

Aria, Adagio assai

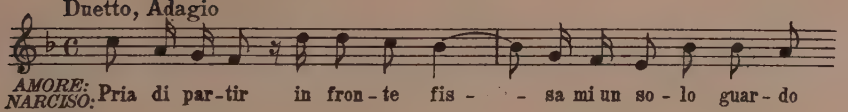
Allegro



Recitativo



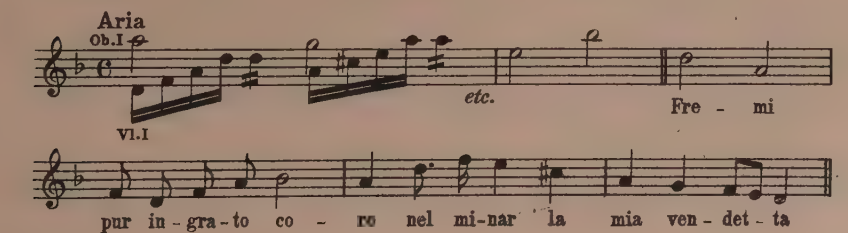
Duetto, Adagio



II. Akt.

Recitativo

Aria



Recitativo

NARCISO: Pur cad-de al fi - ne il mo-stro

Aria, Adagio

Spe-me di que-sto co-re

Recitativo

TIRESIA: Già fat - to e il col - po e se ben cal - da an -

co - ra non am - met - to do - lor l'as - pra fe - ri - ta

Aria

p

Veg-gio di pal-lor tin-to

Recitativo

CEFISO: Quan - to più quel - la par - la io men l'in - ten - do

Aria, Allegro

I - ra-to mar che fre-me

Recitativo

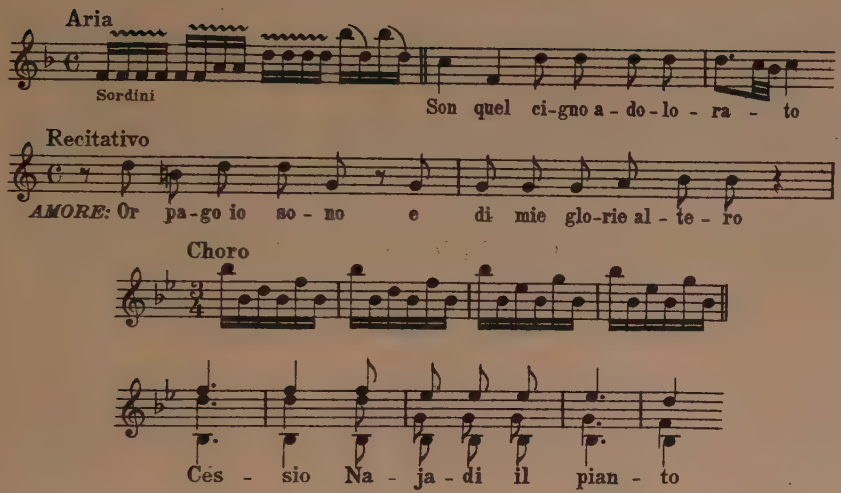
NARCISO: Pa - dre al fin vin - se a - mor

Aria, Allegro

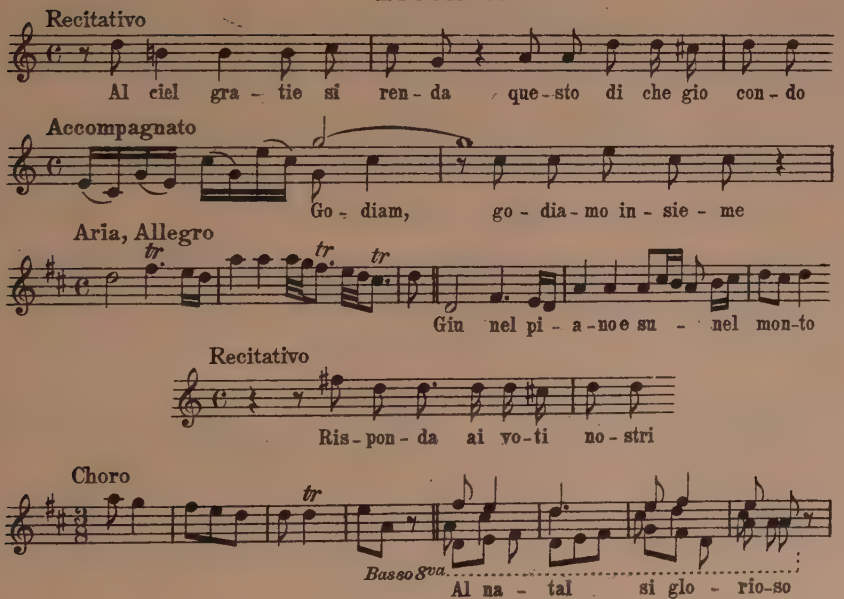
AMORE: Mer-ti sde-gno e a-mor-ti do - no

Recitativo accompagnato

NARCISO: Dun - que mo-rir deg-g'i - o

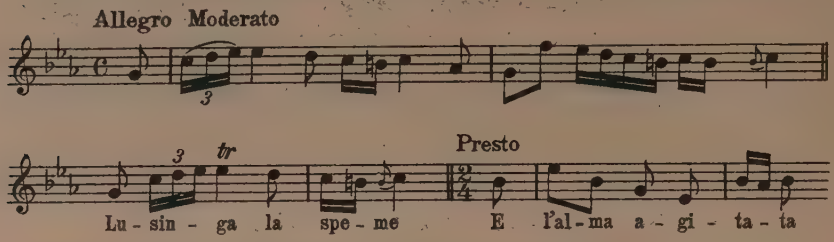


Licenza.



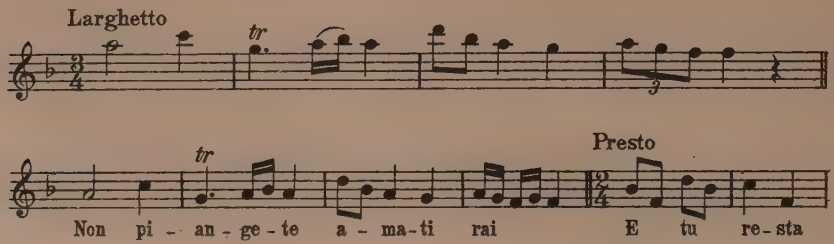
Exemplar: Autographe Partitur Wiener Nationalbibl. Ms. 16725. Die von *Eitner* nach 1732 berichtigte Jahreszahl „1632" ist darauf nicht enthalten.

1. „*Aria* del Sign. Paganelli“ (für Sopran und Streichquartett)



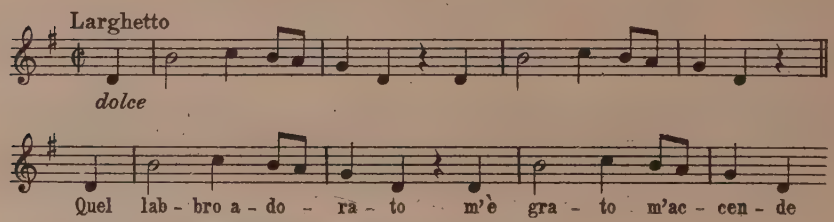
Exemplar: Part. Universitätsbibl. Upsala, Ms. Vok. Mus. 61 : 12.

2. „*Aria* del Sign. Paganelli“ (für Sopran, 2 Hörner und Streichquartett; Arie des Cambise aus *Metastasios* „Ciro riconosciuto“ Akt 1, Szene 9)



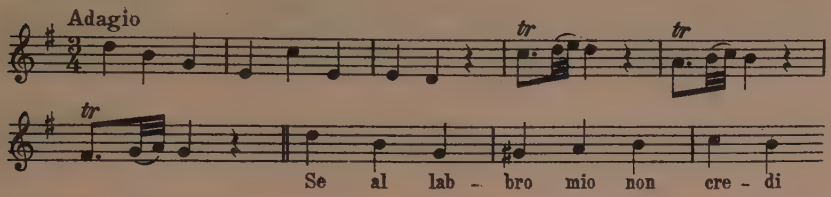
Exemplar: Badische Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 698. Stb.

3. „*Aria* del Sign. Paganelli“ (für Alt, 2 Flöten, 2 Hörner und Streichquartett; Arie der Alceste aus *Metastasios* „Demetrio“, Akt 3, Szene 4)



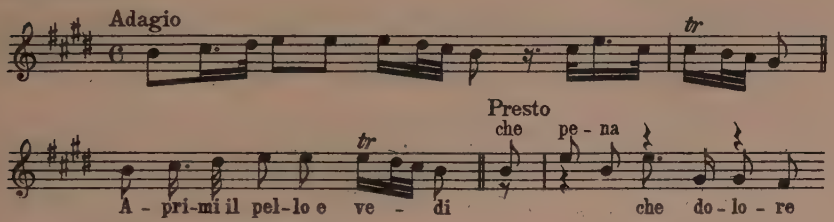
Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 697. Stb.

4. „*Aria* 'Se al labbro mio non credi' a 2 Violini, 1 Viola con Basso, del Sign. Baghanelli" (Arie der Mandane aus *Metastasios* „Artaserse", Akt 1, Szene 11)



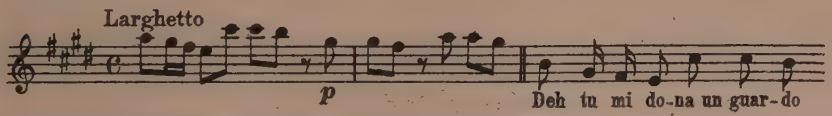
Exemplar: Universitätsbibl. Rostock, Music. Saec. XVIII, 6' Stb. und Part.

5. „*Aria* a Duo da Signor Paganelli" (für 2 Soprane und Streich-Quartett)



Exemplar: Universitätsbibl. Upsala, Ms. 61 : 11 a. Stb.

6. „*Duetto* del Sign. Paganelli" (für Sopran und Alt und Streich-Quartett)



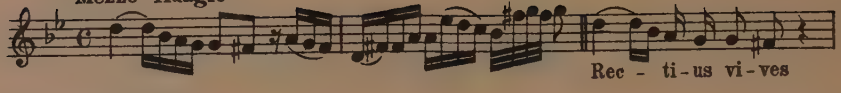
Exemplar: Staatsbibl. Dresden, Ms. 3578. Part.

„*Qu. Horatii Flacci / odae Sex Selectae** / Quas / Fidibus, Vocalique Musicae post Saecula Restituta / Serenissimo Principi / Friderico / Principi Hereditario / Saxo Gothano / D. D. D. Joseph Antonius Paganelli / Serenissimi Ducis / Brunswigiae et Luneburgiae / Musicae Compositor Opera Octava / L'Auteur a trouvé plus à propos de faire graver la / Basse sous la partie qui chante de la mettre Separament. / Imprimé par Montoulay."

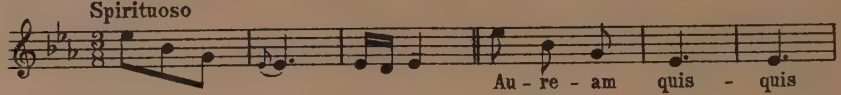
* (Das Titelblatt schmückt das Sachsen-Gothaische Wappen und der Spruch aus Horaz, Carm. Secul. V. 45 : „Di probos mores docili juvente.")

Ode I

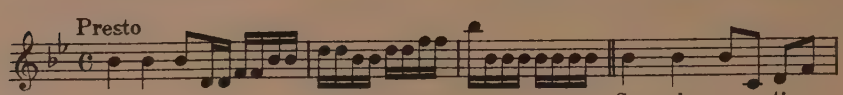
Mezzo Adagio



Spirituoso

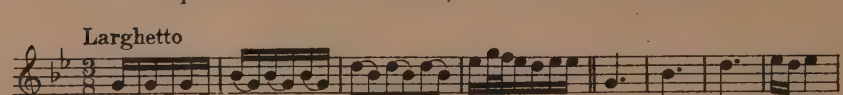


Presto



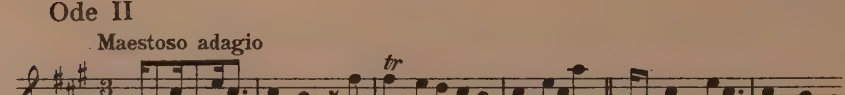
Recitativo

Larghetto



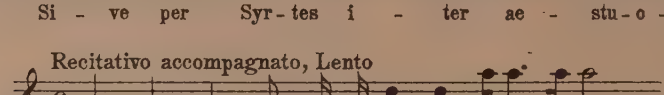
Ode II

Maestoso adagio

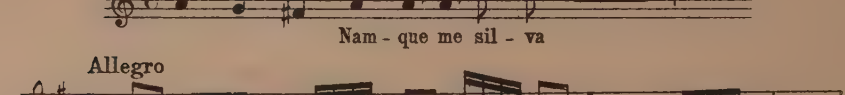


Presto

Recitativo accompagnato, Lento

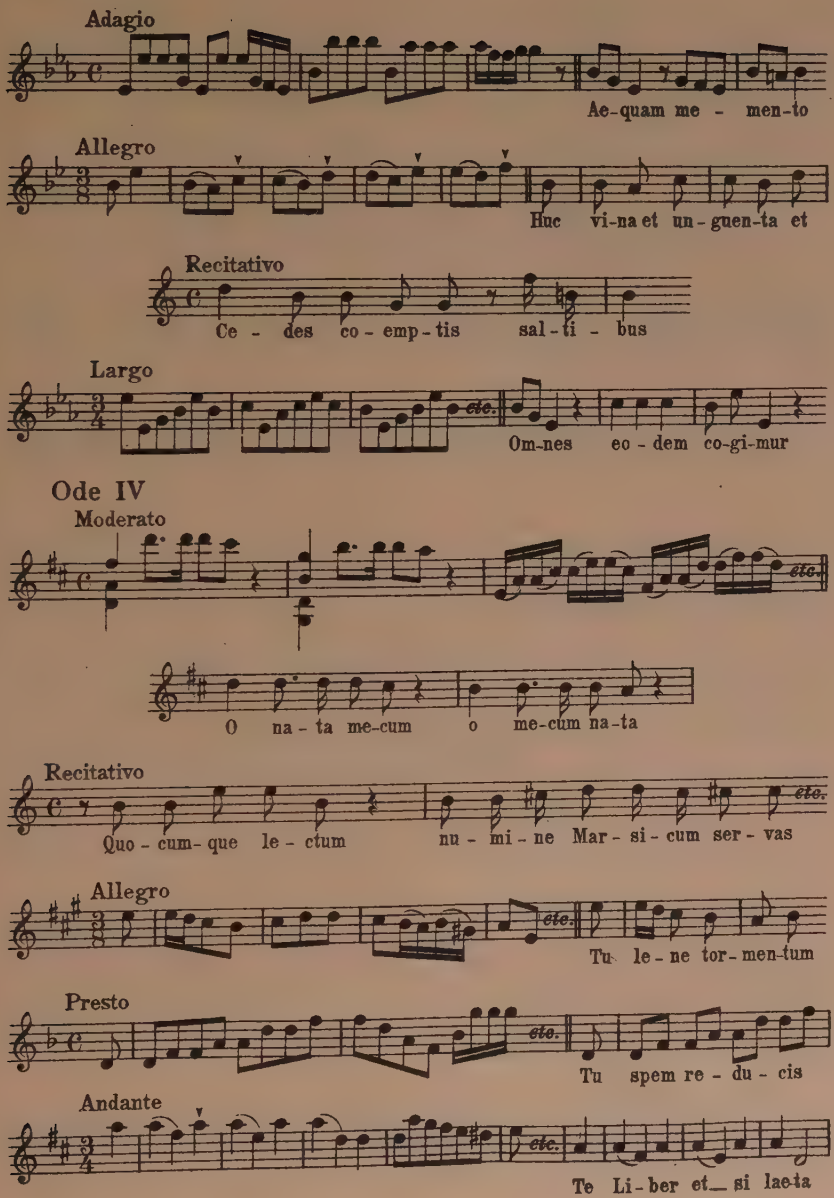


Allegro



Larghetto

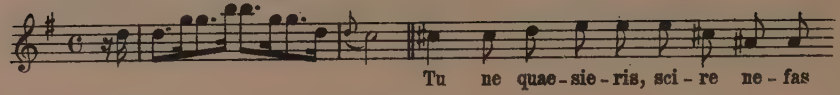
Ode III



Ode IV

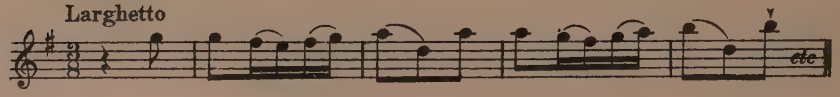
Ode V

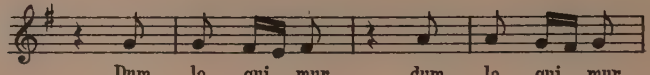
Recitativo accompagnato



Allegro

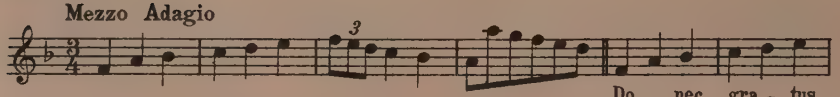
Larghetto



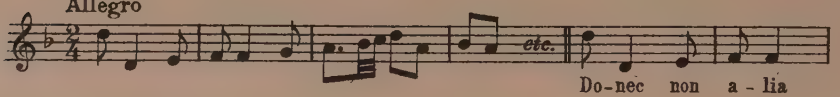


Ode VI

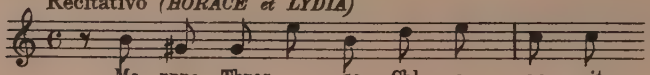
Mezzo Adagio



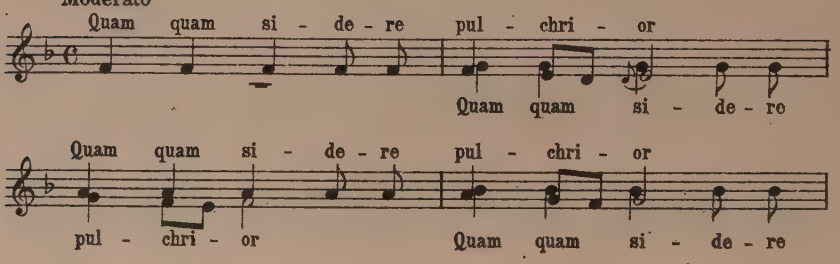
Allegro



Recitativo *(HORACE et LYDIA)*



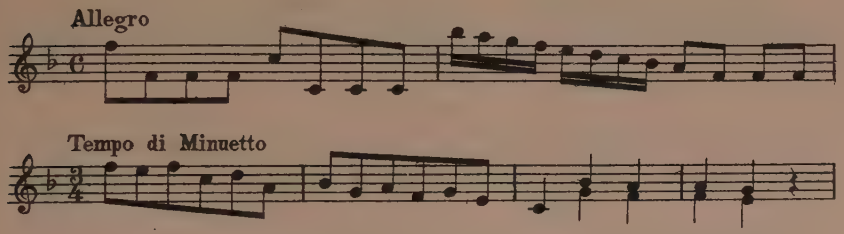
Moderato



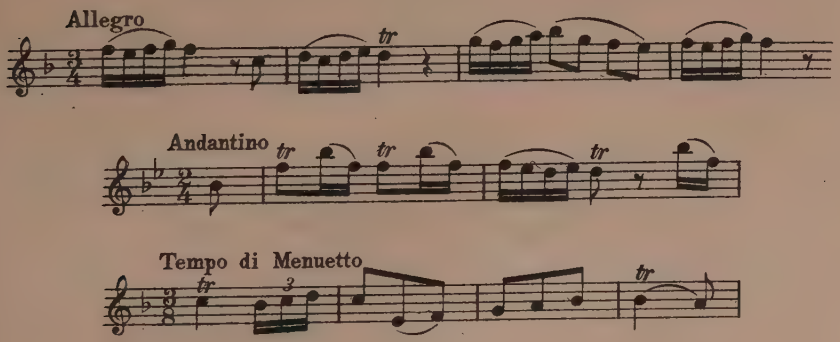
INSTRUMENTAL-WERKE

a) KLAVIERWERKE

„*Sonata* composta dal Signor Giuseppe Antonio Paganelli, Maestro di Sua Maestà Cattolica etc. in Madrid", *Haffner's* „Raccolta musicale," Bd. III, Nr. 2.



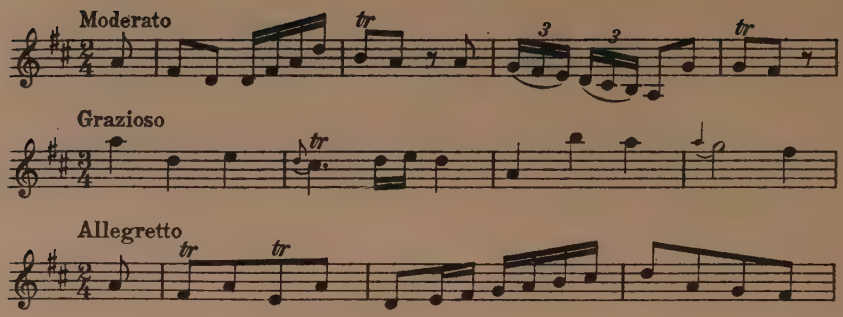
„*Sonata (Nr. 5)* von Giuseppe Antonio Paganelli um 1700"



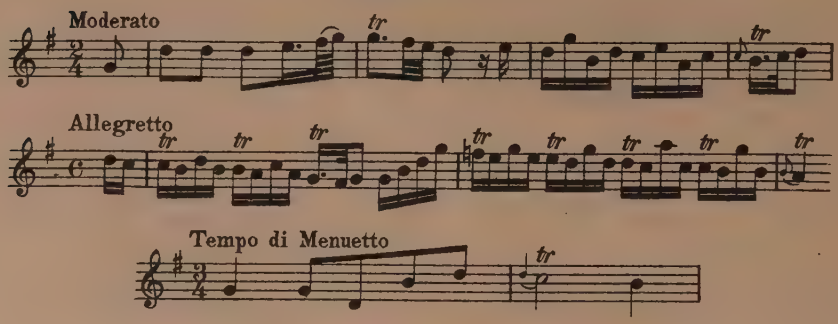
Neudruck in *E. Pauer's* „Alte Meister, Sammlung wertvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts", Leipzig, Breitkopf und Härtel, Bd. III, Nr. 50.

„*Divertissement de le beau Sexe ou Six Sonatines* pour le Clavecin, Composées par J. A. Paganelli. Directeur de la Musique de Chambre de S. M. C. Roi d'Espagne etc. Première Partie. Amsterdam chez I. I. Hummel."

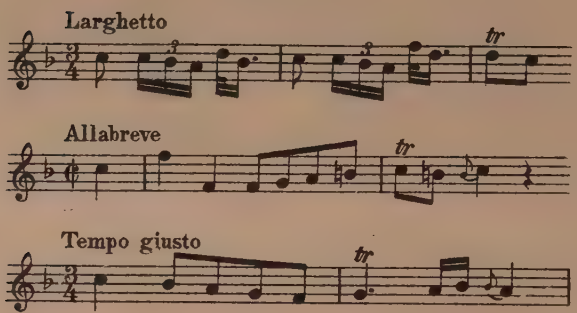
Sonate I



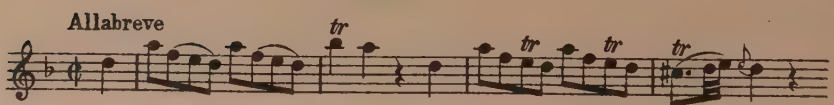
Sonate II

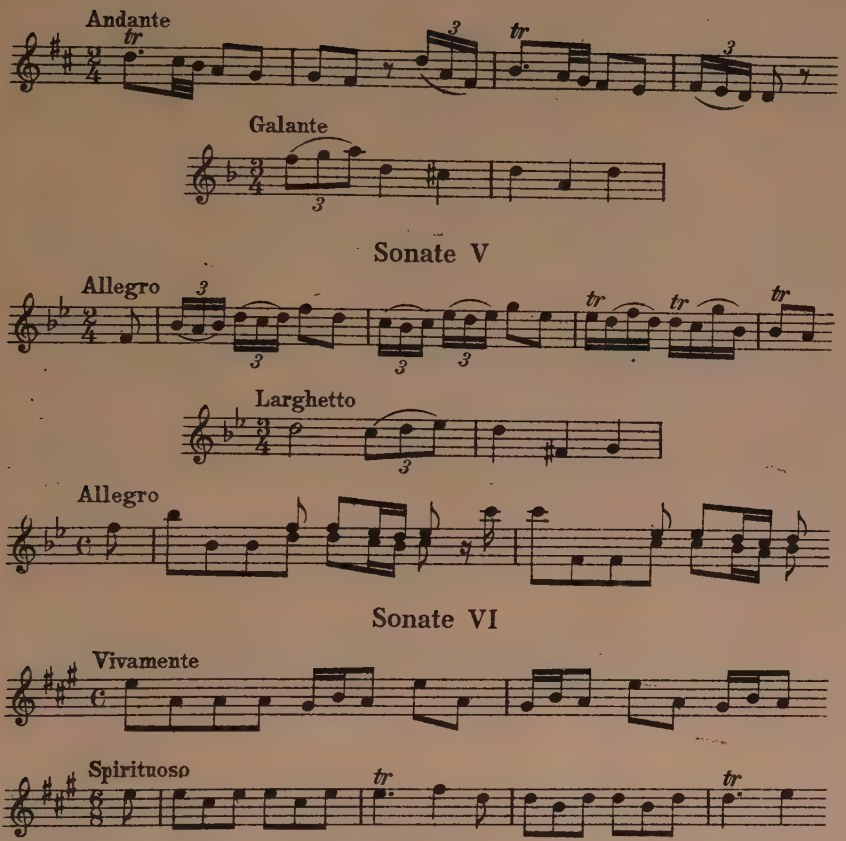


Sonate III



Sonate IV

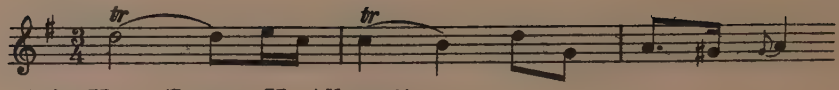




Exemplare: Staatsbibl. Berlin, Musikaliensamml. d. Großherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses. — Handschriftlich: Königl. Universitätsbibl. Upsala. *Eitner* verzeichnet die Sammlung irrtümlich zweimal als selbständiges Werk unter Nr. 14 und 17 der Werke Paganellis.

„*XXX Ariae pro Organo et Cembalo.*" Non solum in Templis, sed etiem in Musaeis Musicis puplicis et privatis speciatim sub Elevatione producendae, Styloque tam gravi quam suavi elaboratae Authore. D. Josepho Antonio Paganelli. Regis Hispaniorum ac Indiarum Camerae Musices Directore. Augustae-Vindelicorum. Sumptibus Joannis Jacobi Lotteri Haeredum MDCCLVI.

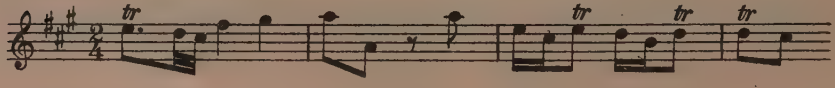
Aria I



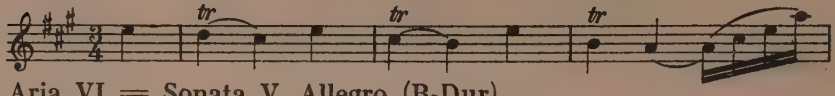
Aria II = Sonata II, Allegretto

Aria III

Aria IV



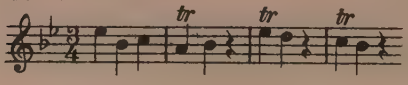
Aria V



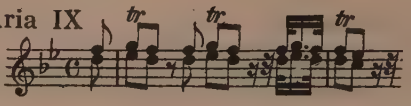
Aria VI = Sonata V, Allegro (B-Dur)

Aria VII = Sonata II, Moderato (G-Dur)

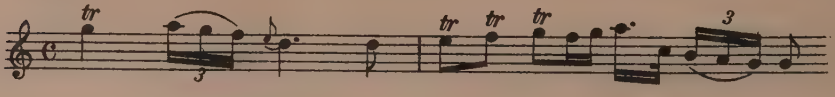
Aria VIII



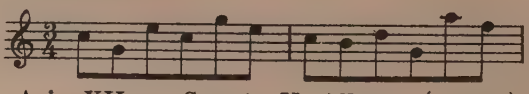
Aria IX



Aria X



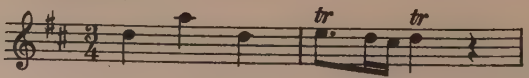
Aria XI



Aria XII = Sonata V, Allegro (B-Dur)

Aria XIII

Aria XIV



Aria XV = Sonata IV, Andante (D-Dur)

Aria XVI

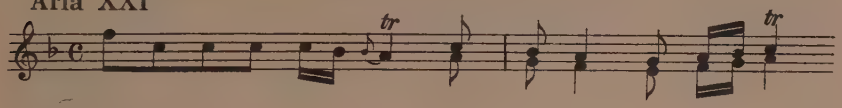
Aria XVII

Aria XVIII = Sonata I, Moderato (D-Dur)

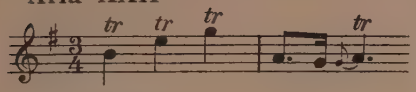
Aria XIX = Sonata III, Larghetto (F-Dur)

Aria XX = Sonata III, Allabreve (F-Dur)

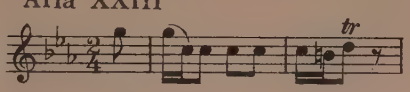
Aria XXI



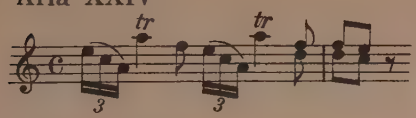
Aria XXII



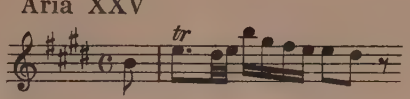
Aria XXIII



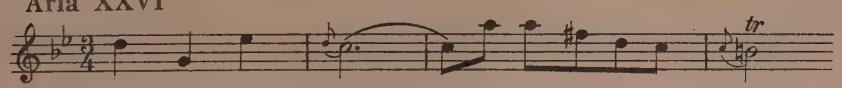
Aria XXIV



Aria XXV



Aria XXVI

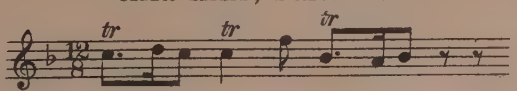


Aria XXVII = Sonata I, Allegretto (D-Dur)

Aria XXVIII = Sonata IV, Allabreve

Aria XXIX

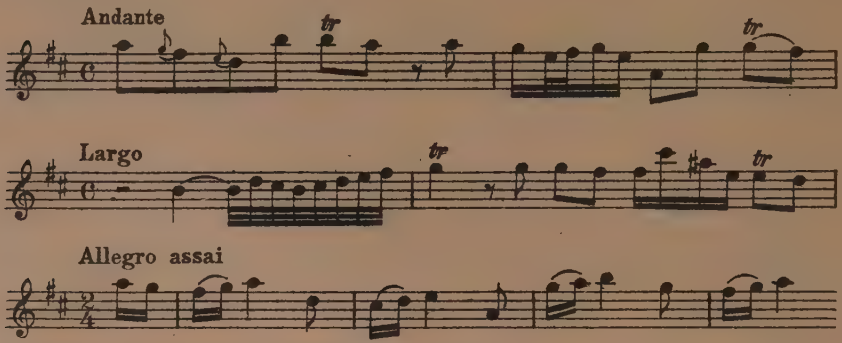
Aria XXX; Pastorale



Exemplar: Königl. Konservatoriumsbibl. Brüssel. *Eitner's* Angabe „Bischöfl. Privatbibl. Regensburg" ist unzutreffend.

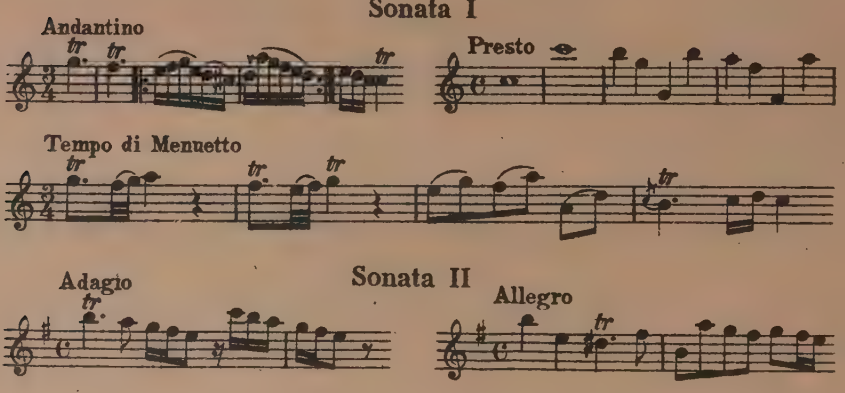
b) WERKE A DUE CON BASSO CONTINUO

„Sonata a Solo per Flauto Trav." (und Baß) „del Signor Pa[ga]nelli (?)."

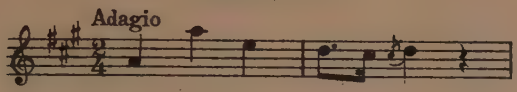


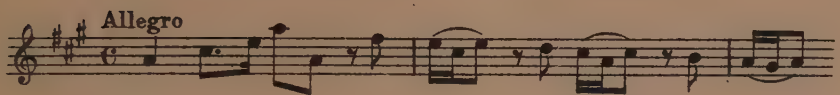
Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 696. Stb.

„Six Sonates a solo pour la flûte traversière et Basse par Mr. Paganelli compositeur des Operas Italiens de S. A. S. Monseigneur le Duc Regnant de Brunswik Lunebourg. Oeuvre XVI, Gravé par Mademoiselle Vaudome. Prix: 6. à Paris chez: Mr. Astraudy, l'Editeur, rue Moncouseille, Madame Boivin, Marchande, rue Saint-Honoré, à la „Règle d'Or" Mr. Le Clerc, Marchand, rue du Roule, à la „Croix d'Or". Avec Privilège du Roi."



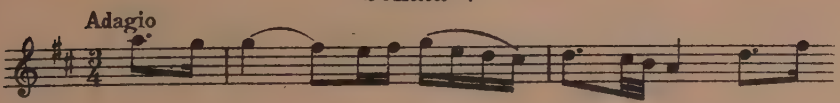
Sonata III



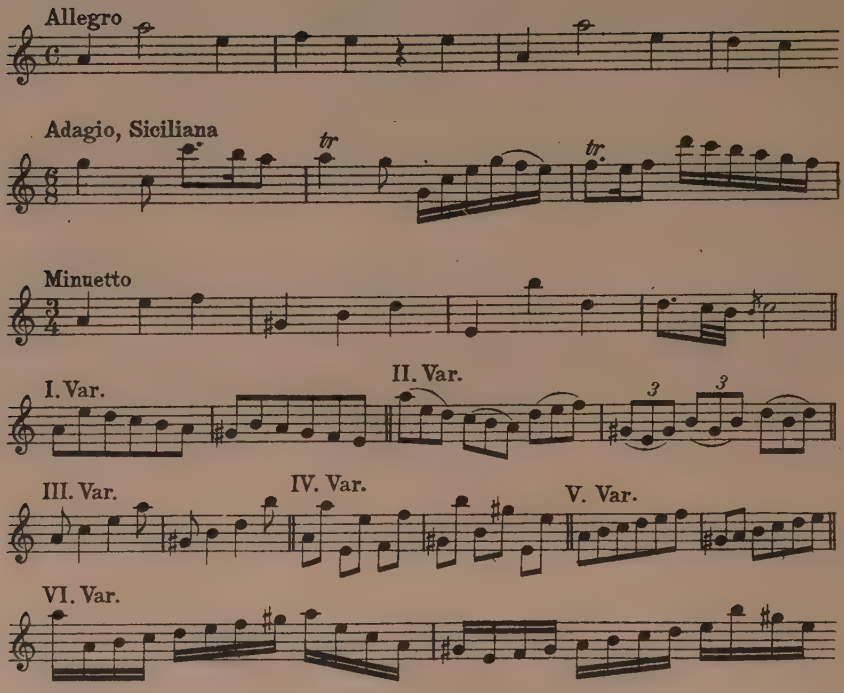


Sonata IV

Sonata V



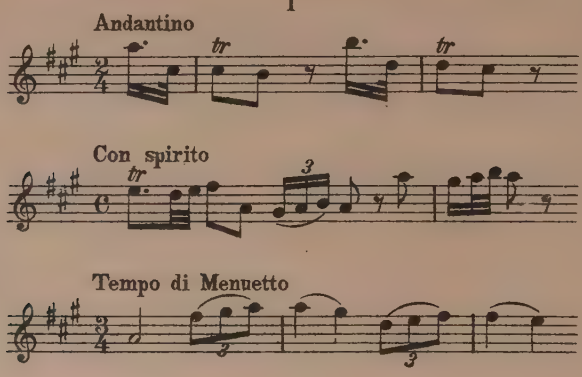
Sonata VI

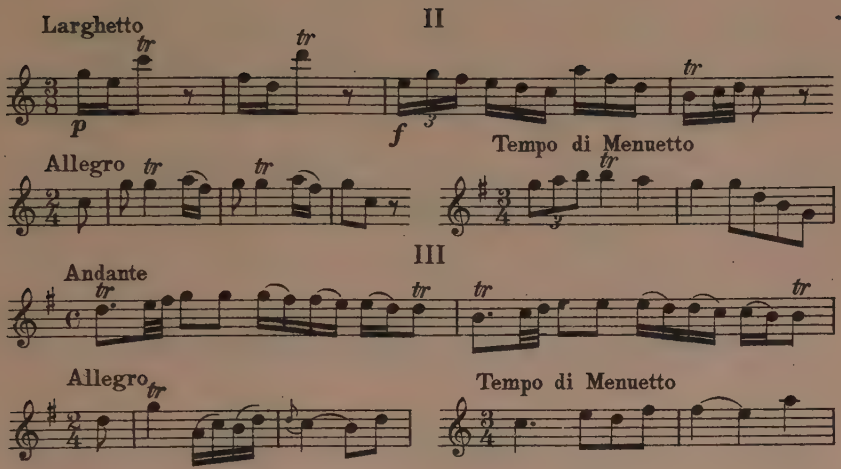


Exemplar: Nationalbibl. Paris; British Museum, London.

„*Soli* del Signor Paganelli" (für Flöte und Baß)

I



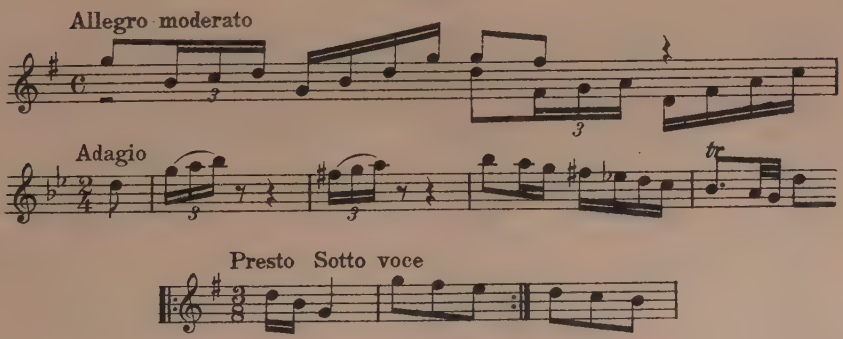


Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 700—702. Stb.

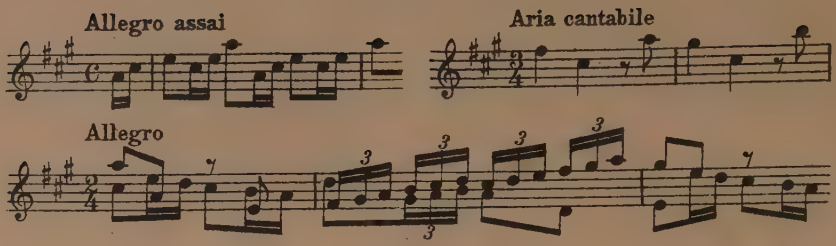
c) WERKE A DUE SENZA BASSO CONTINUO

„*Six Sonates pour Deux Violons ou pour deux Flûtes,* par Mr. Paganelli, compositeur des operas italiens de S. A. S. Monseigneur le Duc Régnant de Brunswick Lunebourg. Oeuvre IV. Prix: 4. à Paris chez: Mr. Le Clerc cadet, rue Saint-Honoré, près l'Oratoire, Mr. Le Clerc marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or, Mr. Boivin, marchand, à la Règle d'Or. Avec Privilège du Roi."

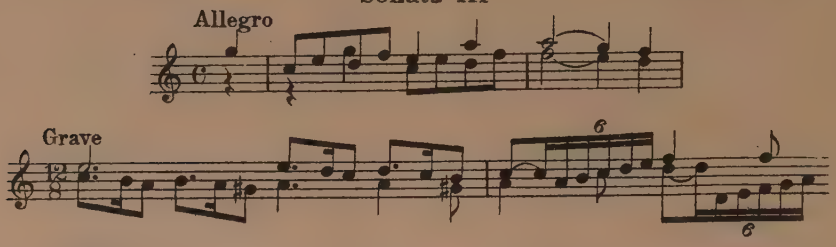
Sonata I



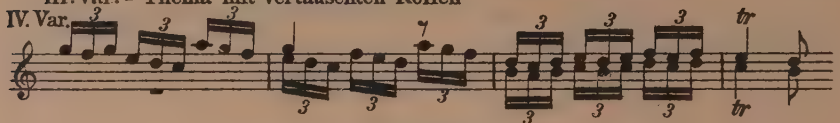
Sonate II



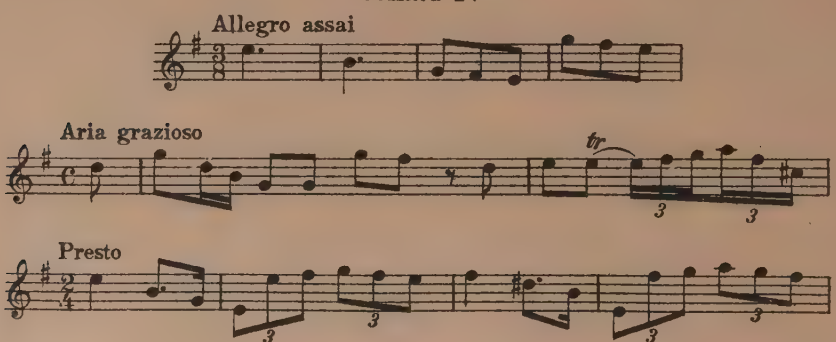
Sonata III

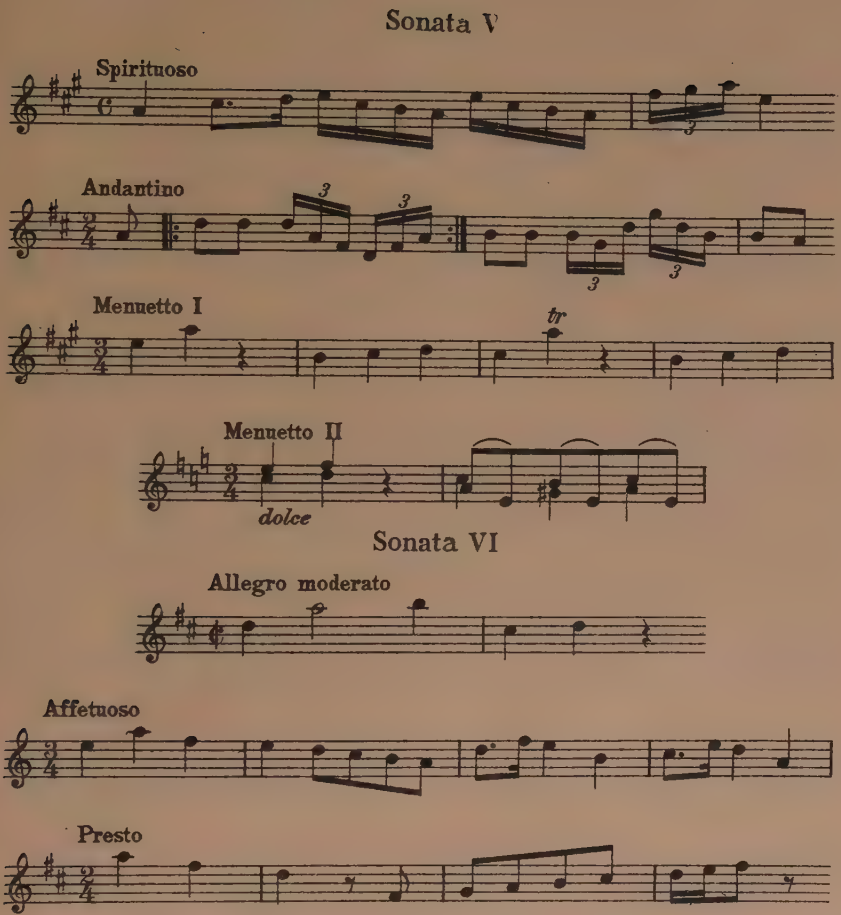


III. Var. = Thema mit vertauschten Rollen



Sonata IV

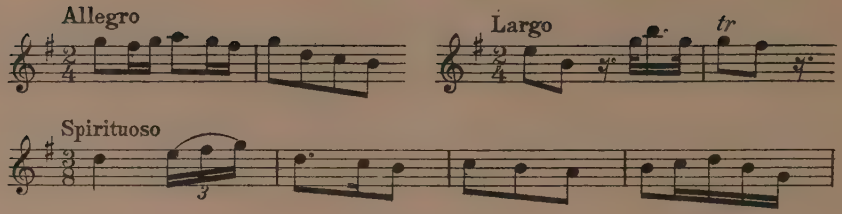




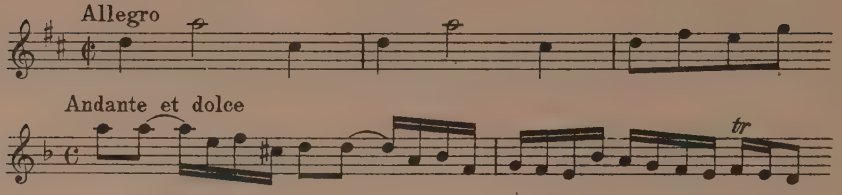
Exemplar: Nationalbibl. Paris. Part.

„Deuxième livre de Six Sonates à deux Violons ou deux Flûtes, par Mr. Paganelli, Compositeur des Operas italiens de S. A. S. Mr. le Duc Régnant de Brunswick Lunebourg. Oeuvre V. Prix 4. A Paris chez: Mr. Le Clerc, rue Saint Honoré et la rue de l'Arbre Sec à Sainte-Cecile. Mr. Le Clerc, marchand, rue du Roule à la Croix d'Or. Mr. Boivin, marchand à la Règle d'Or. Avec privilège du Roi."

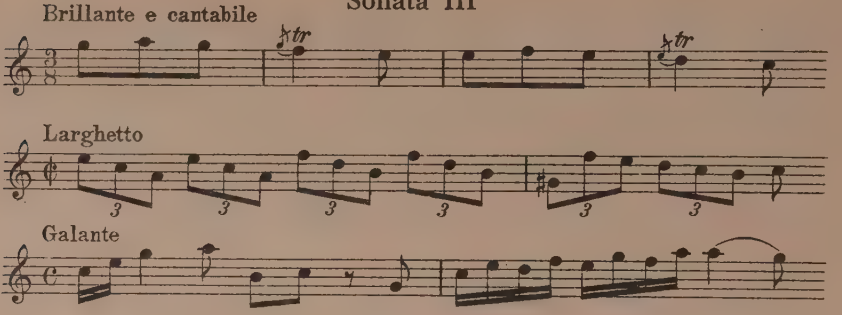
Sonata I



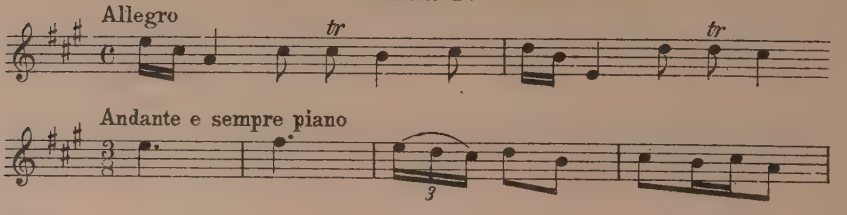
Sonata II

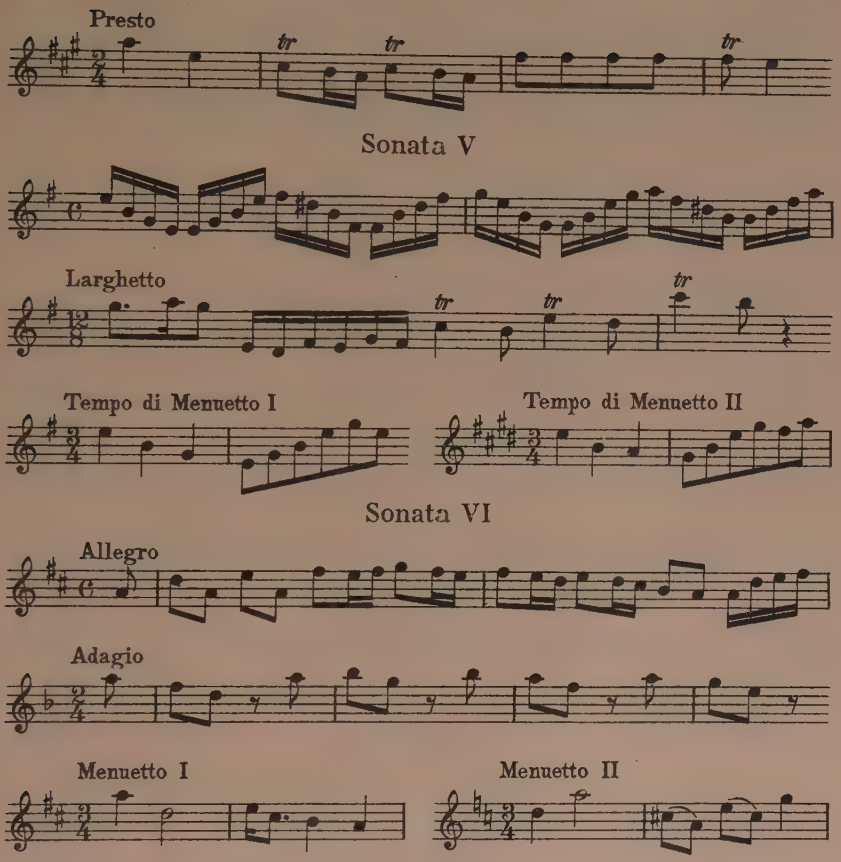


Sonata III



Sonata IV

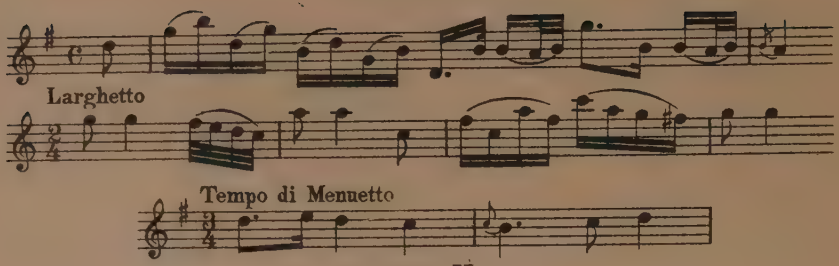




Exemplar: Konservatoriumsbibl. Paris. Part.

„*Six Sonates pour deux Violins ou deux Flûtes,* par Mr. Paganelli, Compositeur des Operas italiens de S. A. S. Monseigneur le Duc Régnant de Brunswick. Oeuvre XIII. Prix: 5. Gravé par Mademoiselle Bertin. à Paris chez: Madame Boivin, marchande, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. Monsieur Le Clerc, marchand, rue du Roule à la Croix d'Or. A Lyon: Monsieur de Brotonne, rue Mercière au Saint-Esprit. Avec privilège du Roi."

Sonata I



Sonata II

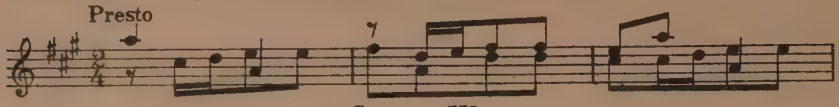
Allegro moderato = op. IV, Sonata III, Allegro

Tempo di Menuetto = op. V, Sonata III, Brillante e cantabile

Sonata III

Allegro = op. IV, Sonata V, Spirituoso

Cantabile = op. IV, Sonata II, Arie cantabile



Sonata IV

Allegro assai = op. IV, Sonata IV, Allegro assai

Andantino = op. IV, Sonata IV, Aria grazioso

Presto = op. IV, Sonata IV, Presto

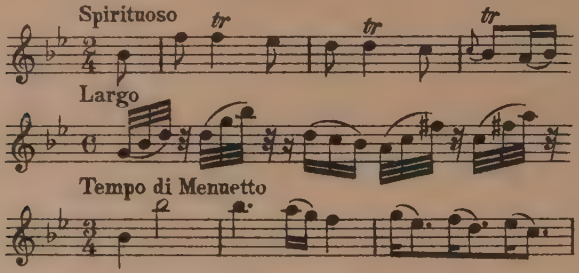
Sonata V

Spirituoso = op. IV, Sonata VI, Allegro moderato

Largo = op. IV, Sonata VI, Affettuoso

Allegro assai = op. IV, Sonata VI, Presto

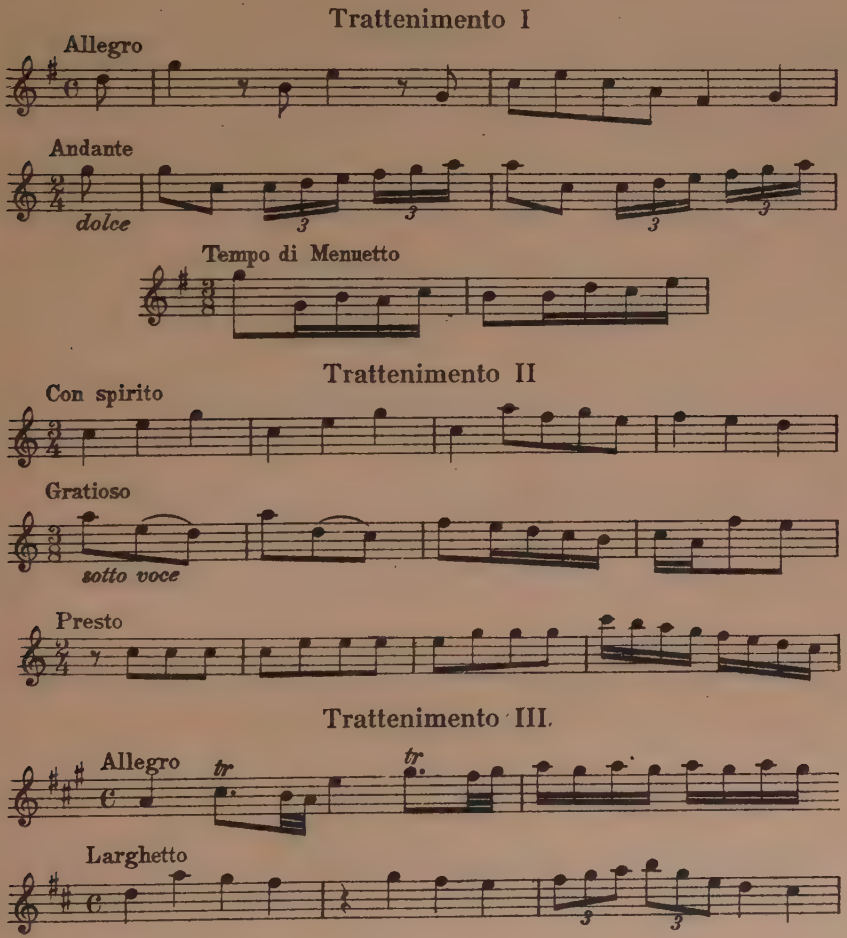
Sonata VI

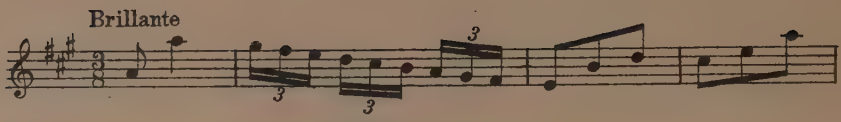


Exemplar: Nationalbibl. Paris, Konservatoriumsbibl. Paris. Part.

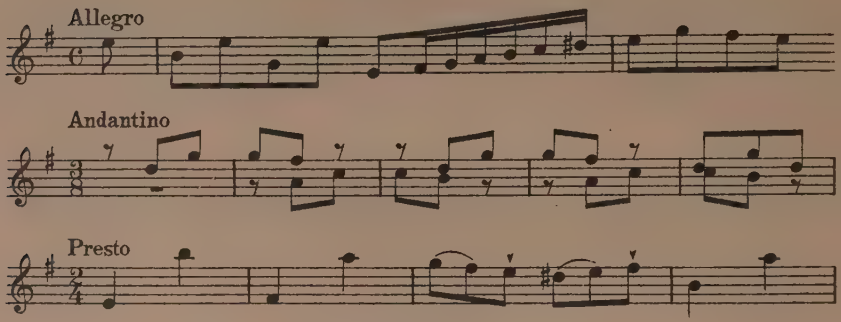
d) WERKE A TRÉ

„Six Sonates de chambre pour deux Violons ou Flûtes avec la Basse. Dedié à Mr. Alexandre Vollrath, Baron d'Eickstedt Le Fils, Seigneur de Rothen Clempenow, Et Brystow — par Mr. Paganelli, compositeur des Operas italiens de S. A. S. Monseigneur le Duc Régnant de Brunswick Lunebourg. Oeuvre VII."

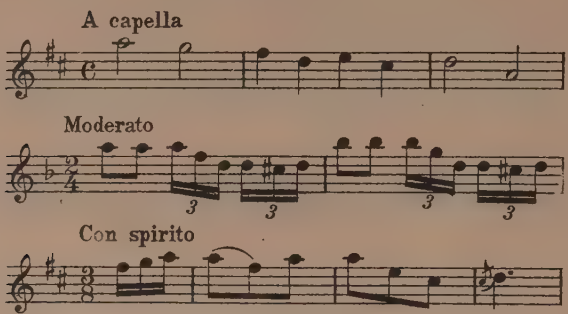




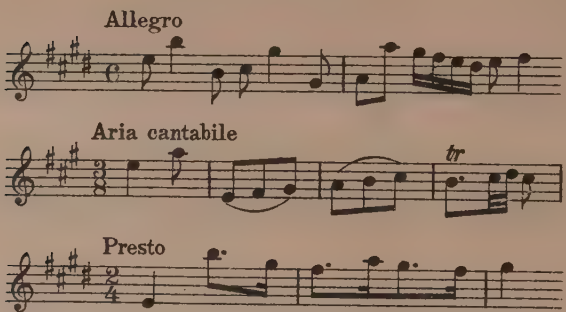
Trattenimento IV



Trattenimento V

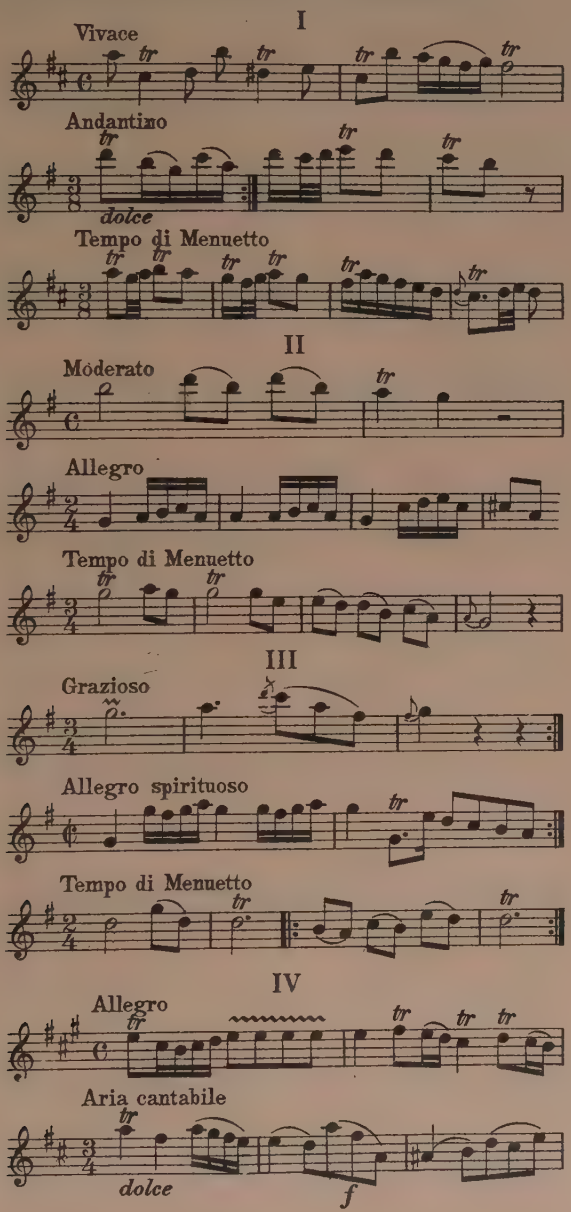


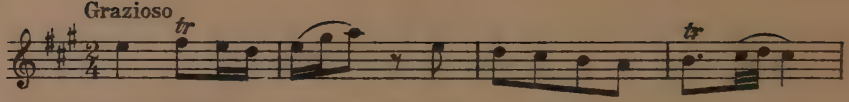
Trattenimento VI



Exemplar: Nationalbibl. Paris. Stb.

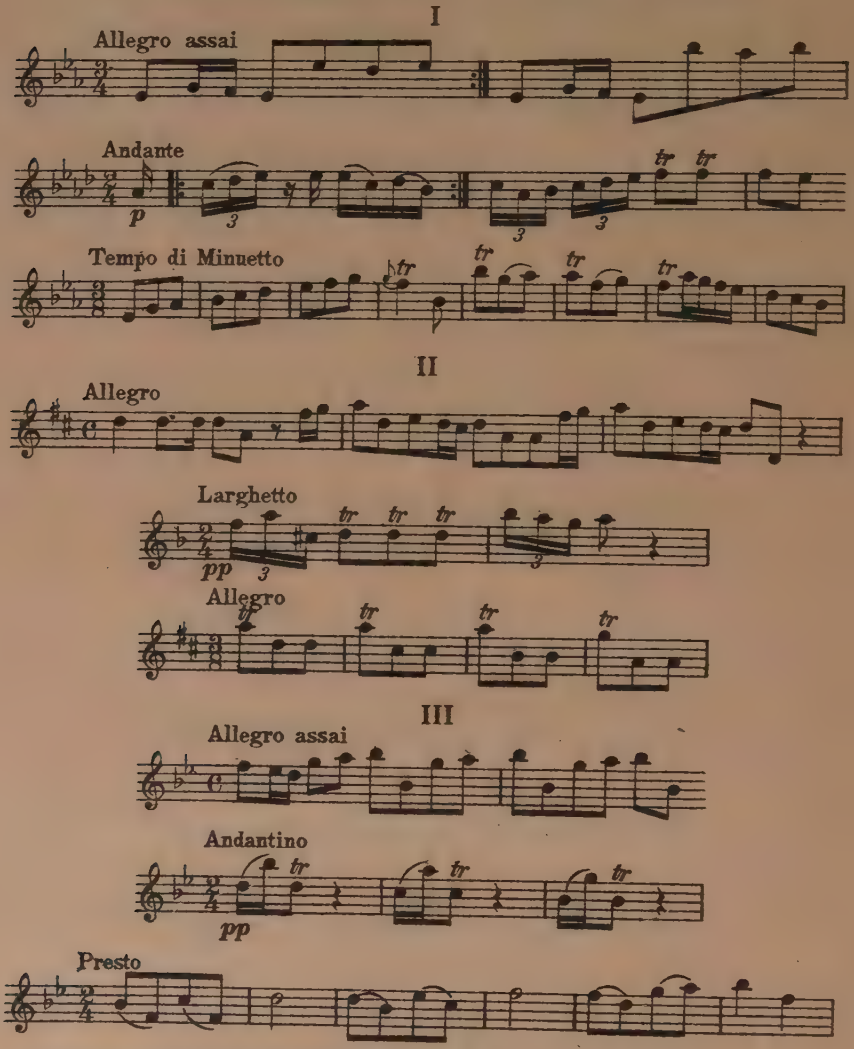
„*4 Trii per Flauto traversière primo, Flauto traversiere o Violino secundo e Basso* del Signor Paganelli."





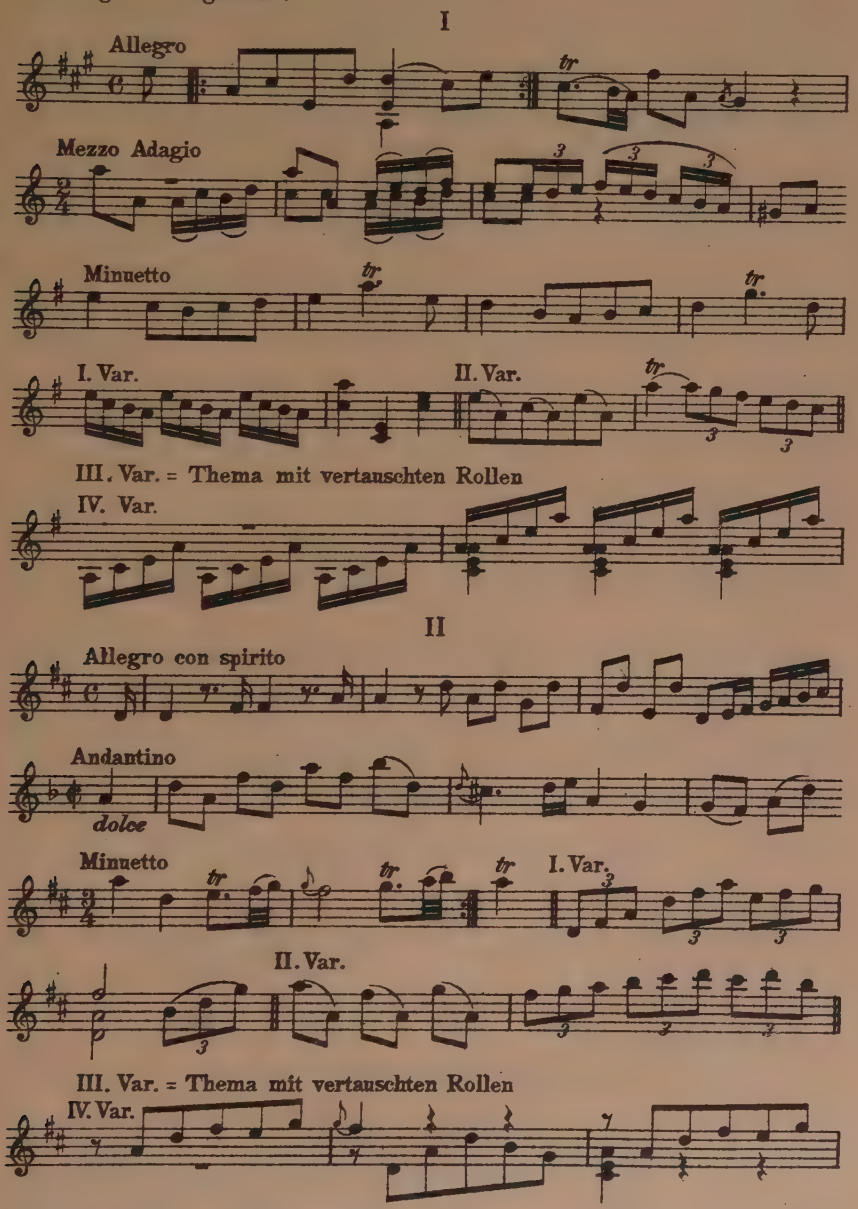
Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 705—706. Stb.

„*3 Trii* del Signor Paganelli" (für 2 Violinen und Baß).



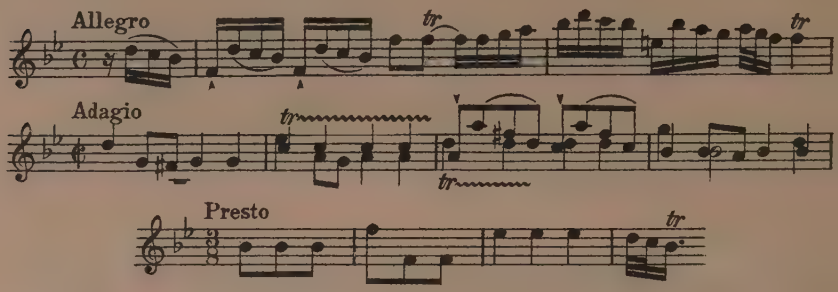
Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 709—711. Stb.

„*2 Trii per Flauto traverso, Violino concertato e Violoncello,* del Signor Paganelli."



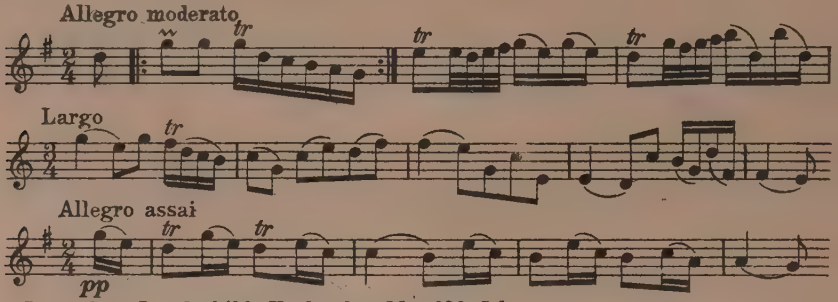
Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 703—704. Stb.

„*Concerto per il Claret* (?) di Gios.e Ant.o Paganelli“ (Solo, Violine I und II. Viola e Basso)



Exemplar: Archivio musicale della Capella Antoniana di Padova. Ms. D 24. Part.

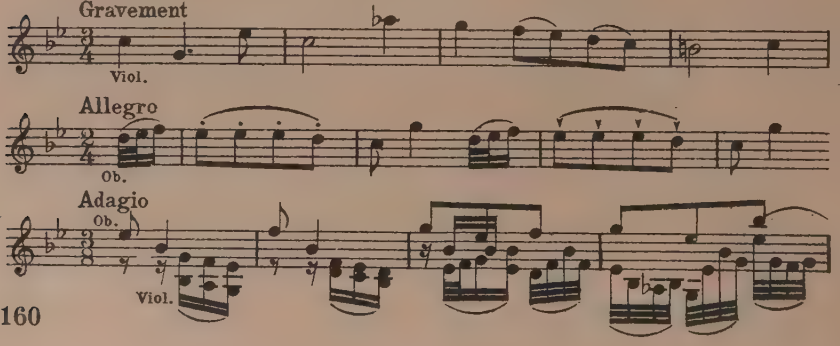
„*Concerto per Flauto Traversiero principale,* Violino primo e secondo, Corno primo e secondo ex G, Alto Viola e Basso, del Signor Paganelli.“

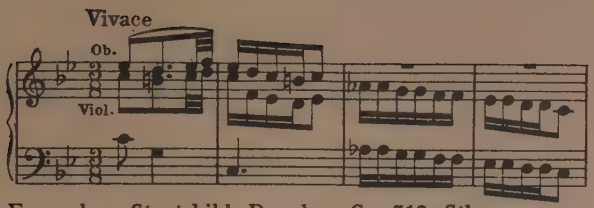


Exemplar: Landesbibl. Karlsruhe, Ms. 699 Stb.

JOHANN PFEIFFER

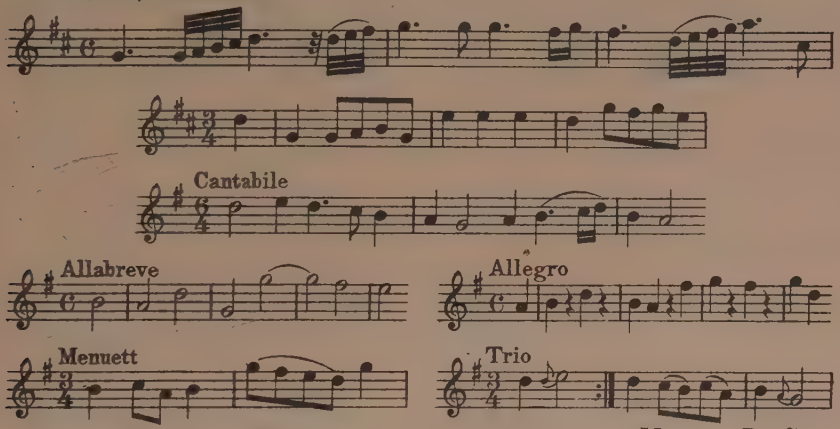
„*Sonata per Violino, Oboe, Basso.*“





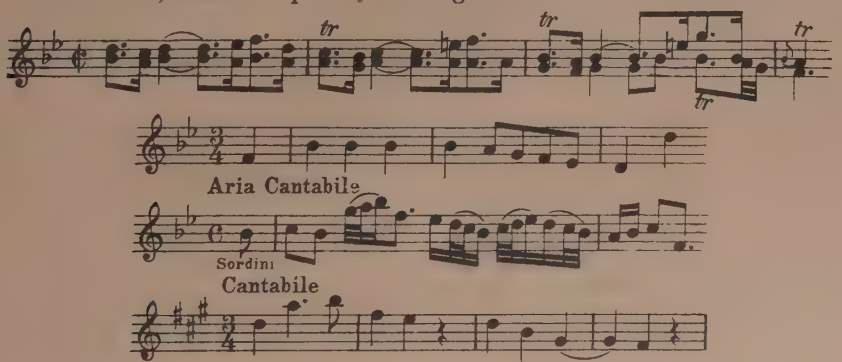
Exemplar: Staatsbibl. Dresden, Cx. 713. Stb.

„*Ouverture* del. Sigr. Pfeiffer, per 2 Violini, 2 Oboen, Bassono obl. Viola, Cembalo."



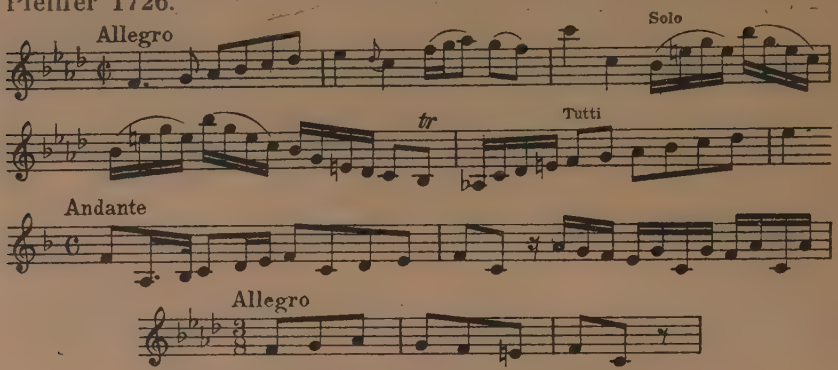
Exemplar: Staatsbibl. Dresden, Cx. 712. Stb. *Menuetto Da Capo*

„*Ouverture* p. 2 Violini, 2 Oboi, 2 Flauti, Violetta, Bassono, Violoncello, Basso Ripieno, del Sigr. Pfeiffer."



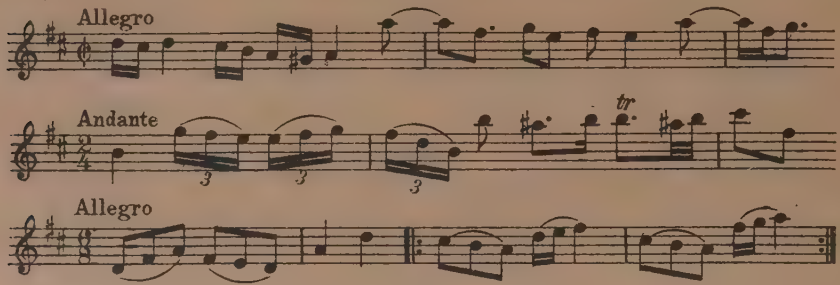
Exemplar: Staatsbibl. Dresden, Cx. 711. Stb.

„*Concerto co Violino concertato,* 2 Violini, Viola e Basso, di Pfeiffer 1726."



Exemplar: Staatsbibl. Dresden, Cx. 710. Stb.

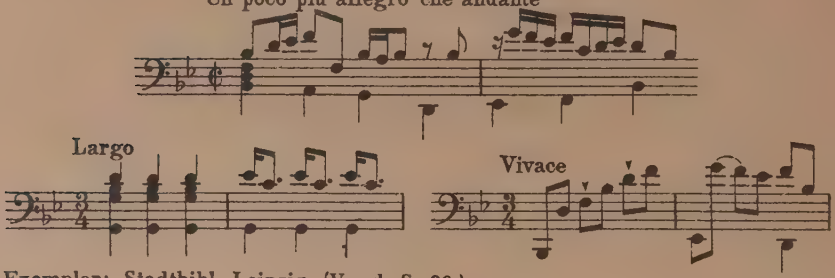
„*Concerto co Violino,* 2 Violini, Viola e Basso. Del Sign. Pfeiffer."



Exemplar: Staatsbibl. Dresden, Cx. 709.

ADAM FALCKENHAGEN

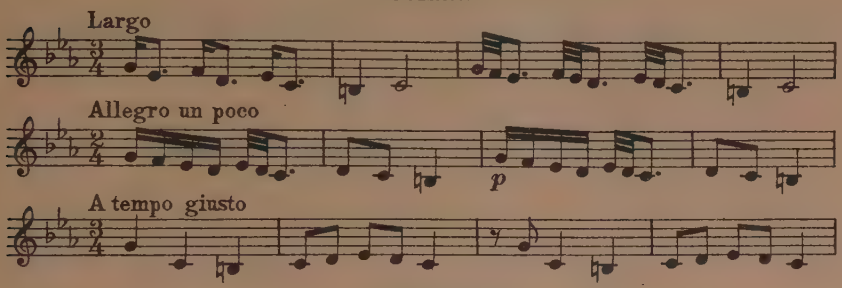
„*Concerto* di Mr. Falckenhagen."



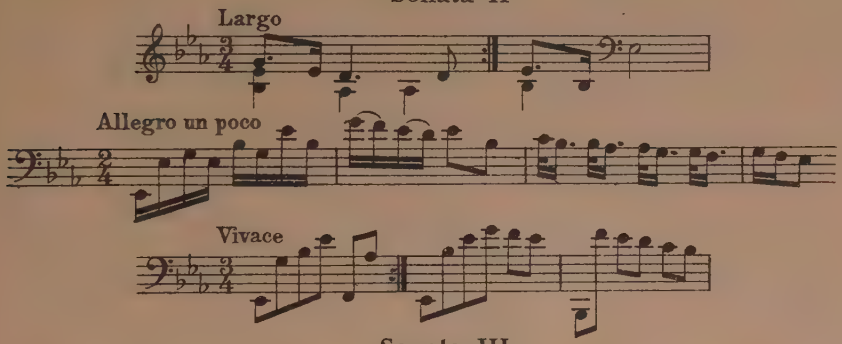
Exemplar: Stadtbibl. Leipzig. (Vergl. S. 30.)

„*Sonate di Liuto solo,* dedicate all' Altezza Reale di Federica Sofia Villemina, Marggravia di Brandeburgo etc. etc. da Adamo Falckenhagen, Opera prima. 1740."

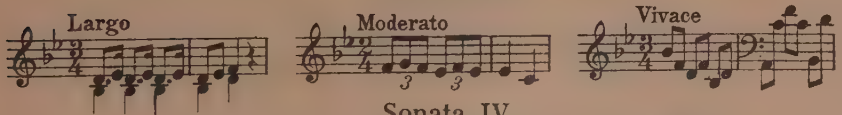
Sonata I



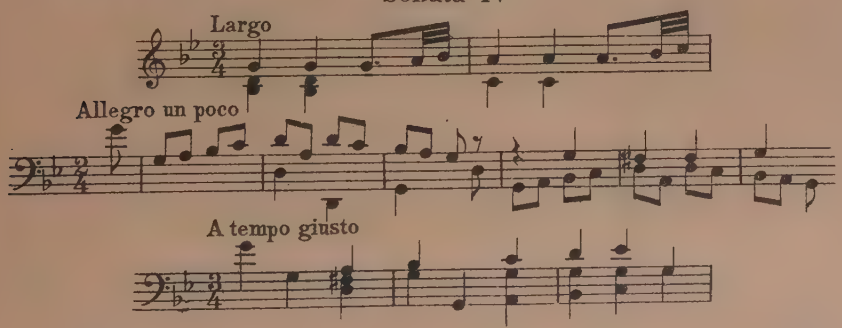
Sonata II



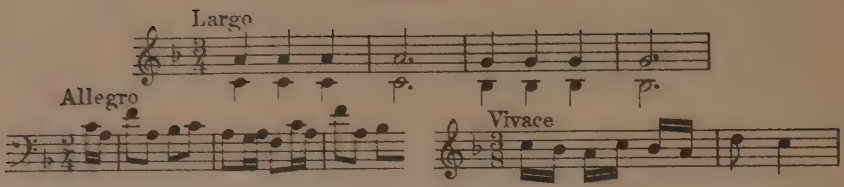
Sonata III



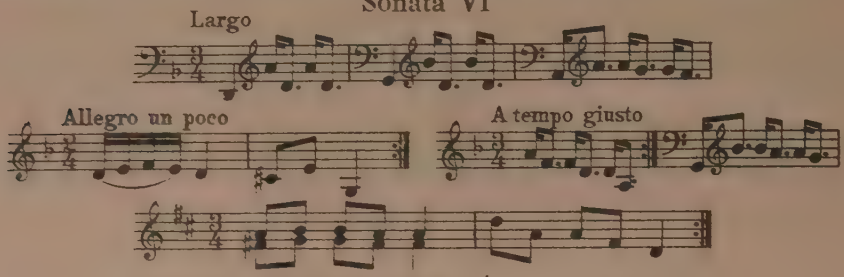
Sonata IV



Sonata V



Sonata VI

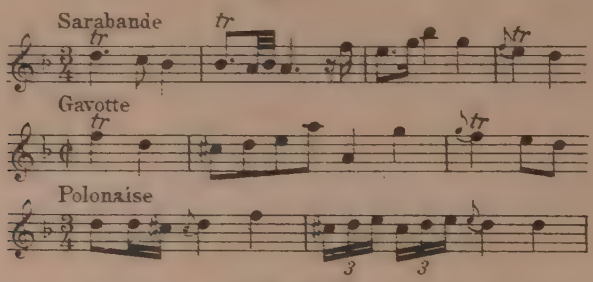


Exemplar: Stadtbibl. Leipzig.

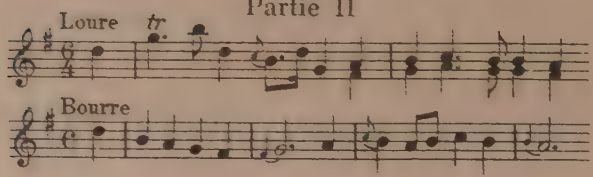
JOHANN DANIEL LEUTHARD

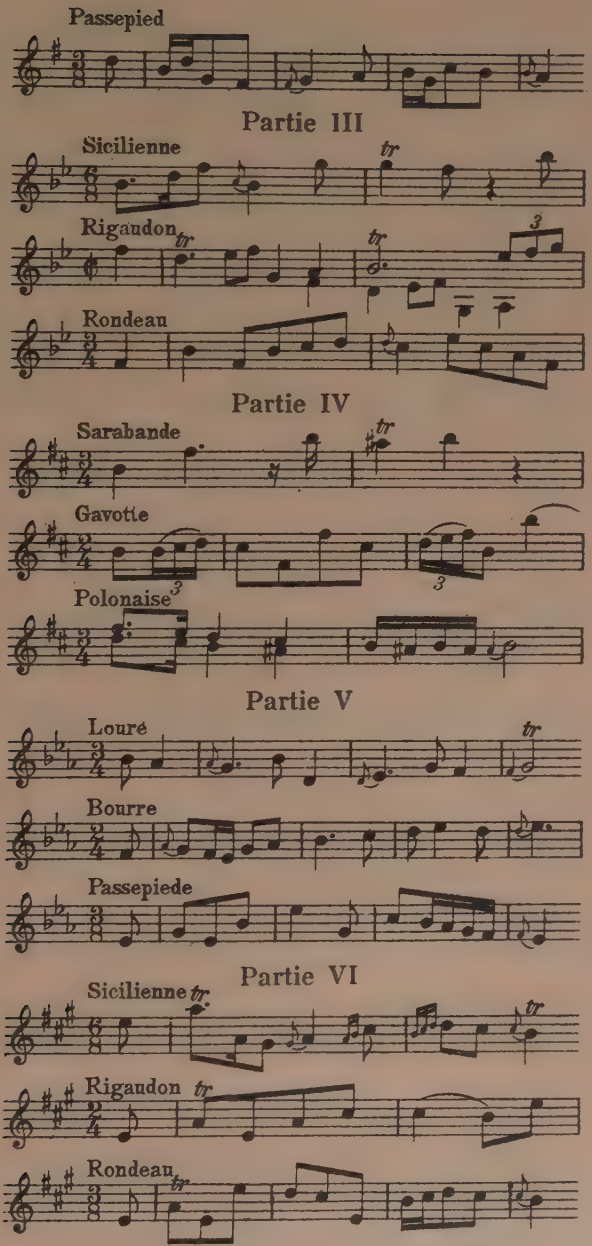
„*Six Parties pour le Clavessin* composées par Leuthard, Musicien de la Chambre de Son Altesse Serenissime Monseigneur le Marggrave régnant de Brandenbourg Coulmbac etc. Ouvrage IV. Aux depens d'Erasme Schauer. Graveur de tailles douces à Erlang."

Partie I



Partie II

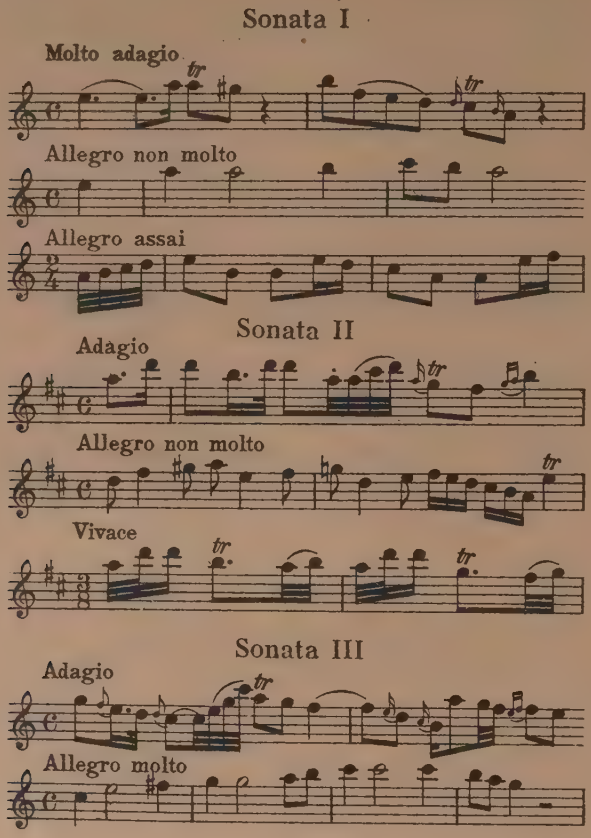




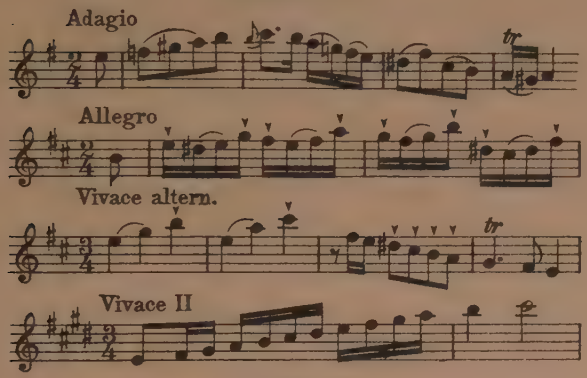
Exemplar: Staatsbibl. Berlin, Mus. prakt. 7735.

CHRISTIAN FRIEDRICH DÖBBERT

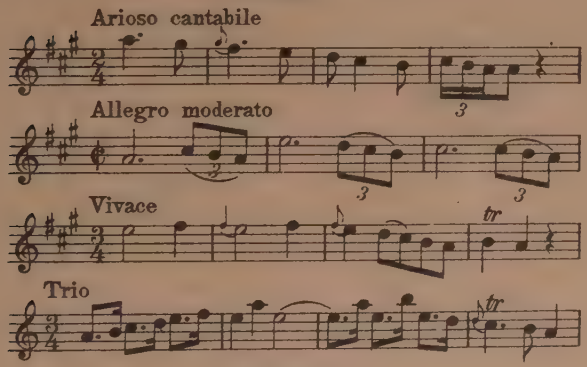
„*Six Sonates pour la Flûte traversière seule avec la Basse chiffre* dediées à Son Excellence Monsieur le Baron de Widmann, Conseilleur de sa Maiesté impériale royale de Hongrie et de Bohème, assesseur au Landrecht et Gouvernement Royal, Général-Comissaire Provincial de Guerre en Moravie et Ministre Plénipotentiaire de leurs Maiestés impériales au cercle de Franconie etc. etc. comp. par Mr. Chretien Frederic Döbbert Vertueux de la Chambre de S. A. S. Monscigneur le Marggrave de Brandebourg-Coulmbach etc. Oeuvre I. Aux depens de Jean Ulric Haffner, Maître du Lut à Nuremberg. Nr. XLI."



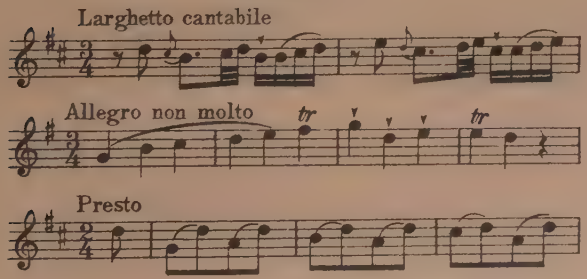
Sonata IV



Sonata V



Sonata VI



Exemplar: Staatsbibl. Berlin, Mus. Prakt. 7142.

ANHANG

ANTON MARIA PERUZZI IN AUGSBURG[1])

(1733—1736)

Aus dem Gesuch um Spielerlaubnis vom 15. Jänner 1733, das *Nagel* als typisches Produkt der „Kunst des Tamtamschlagens zu Reklamezwecken" zum Teil im Wortlaut mitteilt, ergibt sich, daß Peruzzi mit „einer Bande" von 18 Personen — Peruzzi; „Weib, Kinderen, Sängeren und Sängerinnen, Componisten, Schreibern und Compagnie" — von Venedig aus „zu hiesiger berühmter Statt" gekommen sei, um Adel und Kaufmannschaft „vergnügsam aufzuwarten". Peruzzi ist bereits mit fünf Personen angekommen, die übrigen befinden sich noch auf der Reise. Das Personal läßt sich aus diesem Gesuche nicht entnehmen. Peruzzis „Weib" war Sängerin[2]), ist jedoch weder mit *Teresa Peruzzi,* genannt „la denzia", welche die Berenice in *Paganellis* „Tigrane[3])" ge-

[1]) Folgende Akten des Augsburger Stadtarchivs wurden zu obiger Darstellung verarbeitet:

1. Öffentliche Ratsprotokolle 1733—1736 (zitiert als: Ö. R.).

2. Meistersingerakten (zitiert als: M. A.). Vergl. W. *Nagel,* „Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten", S. 145 ff.

3. Beisitzaufnahmeakten.

4. Ältere Almosenakten.

[2]) Ö. R., S. 540: *„Der arieta Peruzin* demüthigstes Ansuchen . . .".

[3]) *Wiel,* Nr. 336. — *Teresa Peruzzi* singt: 1724 die Ciocasta in *Orlandinis* „Antigona" zu St. Cassiano (Herbstoper), 1725 die Selene in *Albinonis* „Didone abbandonata", ebenda (Karneval), 1727 die Antiope in Giov. *Realis* „Il regno galante" zu St. Moise (Herbstoper), 1728 die Elena in *Albinonis* „Le due rivali in amore", ebenda (Herbstoper), 1728 die Nerina in *Pollarolos* „Nerina" zu St. Samuele (Himmelfahrtsstagione), 1729 die Doriclea in *Giov. Portas* „Doriclea ripudiata da creso" zu St. Moise (Karneval), 1729 die Corinna in *Albinonis* „Filandro" zu St. Moise (Karneval), 1733 die Berenice in *Paganellis* „Tigrane" zu St. Angelo (Karneval) und die Argenide in *Galuppis* „Argenide", ebenda (Karneval). Im Februar 1734 ist sie bei Angelo *Mingotti* in Brünn angestellt, ebenso im Karneval und Herbste 1737. (Erich H. *Müller,* „Angelo und Pietro Mingotti", S. 9 und CXXXV, LXXXI, LXXXIII, CLVI, LVIII).

sungen hatte, noch mit *Louisa Peruzzi,* die seit 1748 am württembergischen Hofe angestellt[4]) und seit 1744 in Venedig nachweisbar[5]) ist, identisch. Außer Paganelli wird uns im folgenden noch Antonio *Madonis*[6]) namentlich bekannt. Unterm 22. Jänner 1733 erhält Peruzzi Spielerlaubnis, hat jedoch Kaution zu stellen, sich mit dem Almosenamt wegen des „Stadels", das ist Stadtkomödienhauses[7]) und mit „dem Purmann[8])" wegen der Montagskomödien auseinanderzusetzen. Über das Repertoire der Peruzzischen Aufführungen ließ sich nichts Bestimmtes in Erfahrung bringen[9]). Sie verliefen, nach dem Zeugnis der Hainlinschen

[4]) *Sittard,* „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe", Bd. II, S. 43, 58, 75. *Abert,* „Nicolo Jommelli", S. 64 und 72. *Krauß,* „Das Theater", S. 487, 493, 509.

[5]) *Wiel,* Nr. 243, 357, 470.

[6]) Wohl mit dem Konzertmeister *Antonio Madonis* identisch (dem Onkel des berühmten Geigers *Jean Madonis*) den *Peruzzi* schon 1725 nach Breslau und 1728 nach Brüssel und Frankfurt mitgebracht hatte. Vergl. S. 17.

[7]) Dem Almosenamt war das Stadtkomödienhaus, auch „Meistersinger-" oder „Komödienstadel" genannt, in der Jakobvorstadt — heute „Unterer Lauterlech H 30". Verzeichnis der Hausbesitzer und Straßen in der Reichsstadt Augsburg, S. 82 — zu eigen, das 1665 aus Stiftungsmitteln von ihm erbaut worden war. (Vergl. M. *Bisle,* „Die öffentliche Armenpflege der Reichsstadt Augsburg", S. 42—65.) Die aus diesem Lokale fließenden Abgaben bildeten eine Haupteinnahmsquelle für das Almosenamt und betrugen 4 fl. pro Vorstellung (Almosenamtsprotokolle 1723—1761, S. 56).

[8]) Heinrich Kasimir *Purmann,* auch *Burmann,* hatte als „Principal hiesiger Stadt-Komödianten" — d. i. der kathol. Abteilung der Meistersinger Spieler (*Nagel,* „Kleine Mitteilungen . . .", S. 147) — seit 1724 im Baugartensaale Aufführungen geistlicher Spiele veranstaltet, und zwar war ihm hiefür der Montag als privilegierter Spieltag zugesichert worden. Wollten an diesem Tage Fremde in Augsburg spielen, so mußten sie an die Meistersinger eine Lizenz von 3 fl. entrichten. Vergl. F. A. *Witz,* „Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg", S. 11 ff. und Ö. R. 1733 vom 24. September S. 747/48. Obiger Purmann scheint auch andernorts seine Kunst zum besten gegeben zu haben: 1738 erhält ein „Johann Heinrich Casimir Purmann, comicus" vom Erzbischof in *Salzburg* Lizenz, „geistliche Komödien" aufzuführen. Arthur *Kutscher,* „Das Salzburger Barocktheater", S. 96.

[9]) Der Theaterzettelsammlung des Augsburger Stadtarchivs konnte keine Auskunft entnommen werden; in den Beständen der Theaterakten des Almosenamtes ist eine Lücke von 1732 bis 1751, von diesem Zeitpunkt an sind diese wiederum reichhaltig. — Gespielt wurde abends, wie aus einem Ratsdekret (Ö. R. 1735, 7. Februar, S. 113) an Purmann hervorgeht, dem darin bedeutet wird, seine Komödien bald anzufangen, damit man nicht bis in die

Chronik[10]) günstig: der Zulauf war so groß, daß „täglich der Platz zu klein für die Zuschauer war, die solche (eine italienische Oper) mit allem Beifall hörten, obgleich die wenigstens die Sprache verstanden".

Trotzdem gerieten die „operisten Peruzzi und Madone" bei ihrem Quartiergeber, dem Dreikönigswirt Franz Xaver *Schuster,* in die Kreide, es wurde über sie Arrest verhängt[11]) und der Ertrag des Unternehmens stellte sich schließlich als eine — Schuldenlast von 500 fl. Zehrungskosten an Schuster heraus[12]).

Die hinterlassenen Schulden führen Peruzzi im Oktober 1733 wieder nach Augsburg zurück[13]). In der Zwischenzeit hatte er drei Monate in *München* „mit nicht geringen Applausu ... bei Gesamten Churfürstlichen Hofe gespiehlet" und war daselbst, seiner Angabe nach[14]), „in hohen Gnaden" entlassen worden. Gelang es auch zunächst, der Schulden ledig zu werden[15]), so brachte ein Streit die beiden Kompagnons Peruzzi und Madonis

---

späte Nacht aufgehalten werde. Ferner spricht Peruzzi in einem Gesuch (M. A., Fasz. III, Prod. 64) davon, daß er aus den Einkünften seines Collegii musici nicht einmal die Beleuchtungskosten habe ziehen können.

[10]) Bd. VII, S. 39 (nach freundlicher Mitteilung Herrn Dir. Dr. *Wiedemanns* vom Augsburger Stadtarchiv). Die Notiz ist fehlerhaft, es heißt darin, daß am 2. Dezember 1733 durch „Italienische Operisten das erstemal eine italienische Opera in dem Stadttheater aufgeführt" wurde, „wozu ihnen eine Woche Aufenthalt gegeben wurde". *Gullmann* übernimmt in seiner „Geschichte der Stadt Augsburg", Bd. V, S. 57, die Notiz, bei ihm wird aus dem „wozu ihnen eine Woche Aufenthalt gegeben wurde ...", „wozu eine Wache gegeben wurde".

[11]) Ö. R. 1733 vom 12. März, S. 188.

[12]) Ö. R. 1733 vom 16. Mai, S. 346. Mit dieser Notiz schließen die Nachrichten über das erste Gastspiel Peruzzis in Augsburg, das demnach etwa von Jänner bis Mitte Mai 1733 gedauert hatte.

[13]) Das Gesuch um Spielerlaubnis, die Peruzzi mit gewissen Einschränkungen (Adventzeit, Sonn- und Feiertage) erteilt wird, nennt als neuen Gläubiger Peruzzis den Leinwandhändler Johann Heinrich *Bühl,* dem ein Drittel vom Reingewinn jeder Vorstellung abzuführen sei.

[14]) M. A., Fasz. III, Prod. 59. Meine Nachforschungen in den Akten (H. R., Fasz. 455/56 und 458/59: „Theater- und Opernwesen"; 425: „Finanzwesen"; 461: „geistliche Spiele in München") des Münchener Kreisarchivs blieben erfolglos.

[15]) Man zog in kurzer Zeit 3000 Gulden „aus denen operen", von denen allein 1300 dem Dreikönigswirt zufielen. M. A., Fasz. III, Prod. 66.

in neuerliche Schwierigkeiten. Am 1. Dezember 1733 verklagt Peruzzi den Madonis auf „Verarrestierung dessen und seiner effetti[16])"; vermutlich hatte sich Madonis selbständig machen wollen. Im März und April 1734[17]) verlangt Madonis ohne Erfolg seinerseits die Herausgabe der „Operistenkleider" von Johann Heinrich *Buehl* und einem neuen Gläubiger Julius *Barbieri*. Vermutlich hatte Peruzzi seinen Fundus diesen beiden Gläubigern verpfändet, als er sich nach Venedig begab, um eine „neue Bande" anzuwerben, da sein altes Personal wohl zu Madonis übergegangen war. Madonis erreichte mit seiner Klage allerdings nur, daß ihm noch weitere Kleider als unrechtmäßiges Eigentum abverlangt wurden[18]). Wenn also Anfang Dezember 1733 die Kleider „verarrestiert" sind, so hat zu diesem Zeitpunkt das zweite Operngastspiel, aus dem man „in Kürze" 3000 fl. zog[15]), sein Ende gefunden.

Ende 1734 kehrt Peruzzi mit einer neuen Bande aus Venedig zurück, da sich aber der Augsburger hohe Rat allen Bitten der Gläubiger um neuerliche Bestätigung der Spielerlaubnis vom Oktober 1733 verschloß, trotz der Versicherung, es würden nur „durchaus anständig in moral und sittenlehren bestehende opera" gegeben, kommt Peruzzi in die peinliche Situation, sein neugewonnenes Personal nicht beschäftigen zu können. Madonis, der inzwischen gegen Peruzzi durch Ausstreuen der Nachricht intrigiert hatte, daß dieser verhindert sei, von Venedig abzureisen, erwirbt, da der hohe Rat „bey dermahlig gefährlichen Kriegszeiten[20])" keinerlei „theatralische Aufführ- und Verkleidung" duldete[21]), unterm 17. August 1734 die Bewilligung zu einem Collegium musicum in einem Privathause[22]), führte dieses auf die Verwendung des kaiserlichen Generals Baron von *Garben*[23]) hin

[16]) Ö. R. 1733, S. 936 und 940.

[17]) Ö. R. 1734, S. 192 und 245.

[18]) Ö. R. 1734, S. 285.

[20]) Der sogenannte polnische Erbfolgekrieg (1733—1735), der sich hauptsächlich in Italien abspielte, wenngleich auch Deutschland in Mitleidenschaft gezogen wurde.

[21]) Ö. R. 1734, S. 580.

[22]) Ebenda S. 591.

[23]) Jakob Emanuel von *Garben* (1679—1744), geboren zu Wien, seit 1722 baronisiert, war „kaiserl. Resident bei den Reichsstädten Augsburg und Ulm".

bis in die Adventzeit weiter und verließ hierauf die Stadt auf dringendes Anraten eines „gastfreundlichen" Augsburger Senats[24]).

Nach seinem Vorbild weiß sich auch Peruzzi mit Hilfe seiner Gläubiger unterm 9. September 1734 die Erlaubnis zur Abhaltung einer „Accademia pastorella", das ist eines Collegii musici, zu verschaffen, hatte aber auch mit diesem neuen Unternehmen kein Glück und bittet bald neuerlich, Opern aufführen zu dürfen. Obwohl der Hohe Rat zunächst in seiner ablehnenden Haltung verharrt[25]) und selbst die Befürwortung des kaiserlichen Generals *Binos*[26]), der Peruzzis Bittschrift durch einen Adjutanten der Obrigkeit übermitteln läßt, nichts frommt, gelingt es den gemeinsamen Bemühungen der Gläubiger[27]), endlich vom Rat die zweimalige Aufführung „honetter Operen" in der Woche[28]) zu erwirken. Das Almosenamt gab sich mit 3 fl. Abgabe pro Aufführung zufrieden, die jedoch gleich abgeführt werden mußten[29]). Tatsächlich buchen die summarischen Eintragungen in den Almosenamtsrechnungen dieses Jahres ein Aktivum dieser Aufführungen[30]). Der Augsburger Stadtrat — stets etwas überängstlich um das Seelenheil seiner Untertanen besorgt[31]) — hatte

---

Vergl. Anton *Werner*, „Die örtlichen Stiftungen für die Zwecke des Unterrichts und der Wohltätigkeit in der Stadt Augsburg", S. 51 und 61.

[24]) Ö. R. 1734, S. 647.

[25]) M. A., Fasz. III, Prod. 63 (23. Dezember 1734) und Ö. R. 1734; S. 975.

[26]) Über diesen Augsburger Musikfreund ließ sich nichts in Erfahrung bringen.

[27]) Die Zahl derselben war inzwischen auf neun angewachsen, die Gesamtschuld beträgt 3000 fl. Die Not der Kompagnie wird in den schwärzesten Farben geschildert, die Leute hätten „kein byssen Brot, noch Holz", um des Hungers und der Kälte Herr zu werden, Peruzzi fehlten die Mittel, „einige Brief villweniger" sein Personal „nacher hauss zu fertigen". In diesem Gesuche wird auch darauf hingewiesen, daß Peruzzi schon „zu Prag, Preslau, ja zu Wien" Spielerlaubnis erhalten hätte. Die Erträgnisse der Aufführungen sollten unter die Gläubiger verteilt werden, während den Schauspielern nur das Allernotwendigste gewährt würde. M. A., Fasz. III, Prod. 64, 66/67 und Ö. R. 1735, S. 25.

[28]) M. A., Fasz. III, Prod. 69 und Ö. R. 1735, S. 53 (22. Jänner).

[29]) Im Vorjahre wurden pro Aufführung 4 Gulden verlangt. (Ältere Almosenamtsprotokolle 1723—1761, S. 56.)

[30]) Almosenamtsrechnungen 1735, Akt sub „Almosenamt".

[31]) Lorenz *Werner*, „Geschichte der Stadt Augsburg", S. 338 ff.

wohl seine Gründe für die so lange bewahrte ablehnende Haltung gegen unsere „Operisten". Augsburg wurde stark von Bettelei heimgesucht. Armut, durch leichtfertige Eheschließungen, Spiel und Vergnügungssucht verursacht, machte den Augsburger Stadtvätern im Lauf der Jahrhunderte viel Kopfzerbrechen[32]). Auch der Theaterbesuch schien diesen geeignet, das Übel zu fördern, und so stand man dem Theaterwesen mißtrauisch, ja unfreundlich gegenüber. Bezeichnenderweise werden alle theatralischen Veranstaltungen verboten[33]), wobei „dehrmalige Kriegskonjunkturen" die stereotype Begründungsphrase abgeben müssen, während man gegen Musikaufführungen in zwei gleichzeitig bestehenden Collegiis musicis nichts einzuwenden hatte.

Peruzzi wurde freilich seine Schulden nicht so bald los. Ende 1736 sucht er um den Augsburger Beisitz[34]) für sich und seine Frau an, um seine Gläubiger zufriedenstellen zu können. Der Bericht der Steuermeister vom 2. März 1741 besagt, daß Peruzzi zur Zeit dieser Eingabe von Augsburg abwesend gewesen sei und deshalb nicht habe vorgeladen werden können. Ferner wird dem Rate mitgeteilt, daß sich „des Peruzzi Eheweib" in einem bürgerlichen Hause zu Augsburg aufhalte. Sie hatte auf die Aufforderung hin, Augsburg zu verlassen, ihre Geschäfte bei der *Gräfin von Oettingen*[35]), sowie Prozeßsachen, Geldmangel und Winters-

---

[32]) Max *Bisle*, a. a. O. S. 15 ff.

[33]) Ö. R. 1734, S. 592 (17. August): „... wird Supplicanti ... dergleichen Collegium musicum mit seiner Compagnie auff eine kurze Zeit, jedoch nur in einem privat-Hauss und ohne alle theatralische Aufführ- und Verkleidung allhier zu halten hiemit oberherrlich erlaubt." Ganz ähnlich: Ö. R. 1734, S. 647 (9. September).

[34]) „Die Beysitzer darfen kein bürgerliches Gewerbe treiben und können zu keinem Handwerke, noch zu bürgerlichen Ehrenstellen, oder liegenden Gütern gelangen, auch kann ihnen der Beysitz, der nur persönlich und lebenslänglich ist, und nicht ererbet, oder erheurathet werden kann, leicht wieder genommen werden. Sie bezahlen nur ein geringes jährliches Beysitzgeld, und nähren sich meistens bey Fabriken oder auch mit Tagwerk." Paul von *Staetten*, „Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg", S. 33.

[35]) Maria Agnes Magdalena, geborne Gräfin von Fugger-Glöth, Gemahlin des Carolus Antonius, Grafen von Öttingen-Wallerstein (Michael *Ranfft*, „Der Genealogische Archivarius", XXIV. Teil, S. 206).

Wiederholte Anfragen an das Fürstlich Öttingen-Wallersteinsche Hausarchiv in Wallerstein blieben unbeantwortet, so daß die Musikverhältnisse des

zeit vorgeschützt, um noch bis Ostern in Augsburg bleiben zu dürfen. Mit dem Befehl, daß die Peruzzische „Ehewirtin" sich „unfehlbar auf Ostern von hier weg und in ihr Vaterland" zu begeben hätte, finden die Nachrichten über Peruzzis Augsburger Gastspiele ihr Ende.

CANTATE

AUF HERRN PFEIFFERS VIOLIN

Aus der „Sammlung von Johann Christian Günthers aus Schlesien bis anhero herausgegebenen Gedichten", 4. Auflage, Breslau und Leipzig 1746, Seite 345 ff.

Aria

Herunter mit der alten Leyer
Die nächtlich dort am Himmel brennt!
Der Ruhm der netten Violine
Verdrängt sie von der hohen Bühne;
Und so ein kostbar Instrument
Verdient ein hell und ewig Feuer.

Da capo

Recit.

Jetzt ist die Fabel wahr;
Jetzt ist es klar,
Es sey ein Orpheus auf der Erden,
Der Thier und Berge zieht,
Und, wenn die Saiten munter werden,

(damals) gräflichen Hauses in der Zeit zwischen erster und zweiter Blütezeit der Wallersteiner Hofkapelle (Ende des 17. Jahrhunderts bis zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) nicht näher aufgeklärt werden konnten. Vergl. hiezu Ludwig *Schiedermair,* „Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle", a. a. O. S. 85/86, Oskar *Kaul,* „Anton Rosetti", D. T. B., XII/1, S. XIV, Anm. 7. Ferner Friedrich *Munter,* „Ignaz von Beecke", (ungedruckte) Münchener Dissertation 1921.

So gar die Bäume tantzen sieht.
Der Zephyr lege seine Flügel
Es höre Wasser, Thal und Hügel
Ihr Hirten schweigt, ihr Vögel still!
Denn da mein Pfeiffer spielen will
So sollen Himmel, Luft und Erden
Zu lauter Ohren werden
Damit der ungemeinen Kunst
Kein zarter Strich umsonst entfalle:
Ein jeder Ton von solchem Schalle
Ist werth, von Ufer, Berg und Hayn
Wohl zehnmal wiederholt zu seyn.
St, St! Ich höre stimmen:
Er stimmt, er spielet schon.
O hört doch nur den schmeichlerischen Ton!
Von welchem Hertz und Leib entglimmen.

Aria

Hört doch, hört die reinen Saiten
Zittern, wechseln, jauchzen, streiten!
Ihre Herrschaft zwingt die Brust
Bald zum Hasse, bald zum Leide,
Bald zur Liebe, bald zur Freude
Bald zum Kummer, bald zur Lust.

Da capo

Recit.

Es will sich ein beredtes Gift
Durch Ohr und Adern schleichen:
So oft die Haare streichen,
So oft wird Mund und Hertz gerückt.
Nun macht der faule Strich entzückt;
Nun wiegen mich die sanften Phantasien
In Traum und Schlummer ein;
Nun weckt mich das geschwinde Schreyn;
Nun muß ich mit den Griffen fliehen;
Nun weinen Geist und Darm zugleich;
Nun fall ich hart, nun fall ich weich;
Nun fall ich in ein starckes Rasen;

Nun will das Schrecken Feuer blasen;
Jetzt reißt mich die Erbarmung hin;
Nun muß der ungewisse Sinn
In Zweifel und in Hoffnung kämpfen;
Nun hüpft das Hertz Vergnügungs-voll;
Nun geht die Einsamkeit spatzieren
Nun hör ich gar die Venus triumphieren;
Und wo ich glauben soll,
So hör ich auf den sanften Därmen
Die Gratien im Circul schwärmen,
Da eine mit der andern ringt
Die andre jagt, die dritte springt,
Die erste wieder zu ergreifen;
Und wenn sie so einander schleifen,
So ziehn sie meine Regung nach.
Gewalt! Gewalt!
O halt doch! halt!
Du Allmachts-netter Ton!
O halt! ich lebe schon;
Sonst wird die Menge der Affecten
Des schwachen Leibes Ohnmacht seyn.
O halt! nein! nein!
Nur fort! noch eins! noch mehr!
Ihr Saiten sollt mein Grab erwerben;
Ihr Saiten spielt und schont nur nicht
Mein Mägdgen trifft mich durchs Gesicht;
Ihr aber tödtet durchs Gehör
So kan ich zweyfach-selig sterben.

Aria

Wie wird mir? o Wollust! ich sinck und erliege.
O süßes Verhängnis der künstlichen Hand!
Dein mächtiger Bogen beut Amor die Spitze
Und trifft uns mit blinden doch scharffen Geschütze
Und löset der Seelen Band
Durch kräftige Stöße, durch zeitliche Züge.

Da capo

Recit.

Wer Ohren hat, der höre
Und gebe der Natur die Ehre,
Und küsse diß ihr Meister-Stücke,
Und küsse dieses neue Glied,
Das Hertzen mit den Wirbeln zieht
Und fast in einem Augenblicke
Das Leben raubt und wieder giebt;
So bald sich ein geschickt Gelencke
In gantz verwirrter Ordnung übt,
Und schneller, als ich seh und dencke,
Die Stimme durch einander schmeißt.
Es giebt den Todten Geist;
Es lehrt die Stummen singen.
Nun sagt: ob diß kein Wunder heißt?
Nun kommt und ehrt die Hand
Des Himmels Pfand!
Nun laßt den Balsam auf sie fließen!
Nun macht sie gar mit Rosen voll,
Und sprecht bey tausend Küssen:
Ach Schade, daß sie faulen soll.

Aria

Ach! soll sich denn der Wurm vergreiffen
Und diese theure Faust erweichen!
Ach ja! Ach Schad! Ach nein!
Die Fäule frißt zwar Fleisch und Bein;
Doch kan sie nicht den Lorbeer streifen,
Der schon um alle Finger grünt,
Und wider die Verwesung dient.

PERSONEN- UND SACHREGISTER

Abaco 97
Accademia dei Dilettanti oder dei Geniali, Padua 10 ff.
Accademia dei Frigj, Dresden 45
Accademia degli Ricovrati, Padua 11
Aichinger 18
Albertibaß 33, 83 f., 87, 89, 106
Albertis 14
Albinoni 16, 27, 110, 170
Aldrighetti 45
Anakreontik 49
Anelli 13
Angelini 15
Annibale Padovano 14
Anrufungsarien 69 f.
Antenori 14
Augsburg 17 f., 170 ff.

Babbi 16
Bach, Joh. Christ. 71
Bach, Joh. Seb. 31, 72, 86
Bach, Phil. Em. 34
Baden-Durlach 48
Ballis 14
Banner 14
Barat 43
Barbetta 14
Barca 13
Barcotto 13
Baron 32, 46
Barsanti 13
Bartolino da Padova 13
Bartoni 3
Bassani 14
Baumbach 47
Beldemandis 13
Benda, Franz 25
Benda, Georg 48
Beretta 13
Bertoldo 13
Binos 174
Boldon 14
Bonno 72, 86, 100 f.
Braunschweig 24, 42
Breslau 17
Brüssel 17
Burana 13
Burney 12

Caldani 13
Caldara 24
Calegari 14
Cantelli-Mariani 16
Carcani 43
Carrara 13
Casana 11
Cassationen 13
Cattilini 43
Chintzer 43
Christian, Herzog v. Weissenfels 29
Christofori 14
Chor 77
Celtes 44
Ciachi 43
Ciartini 43
Cocchi 14
Coda 80, 79
Collegium musicum 13, 20, 173 ff.
Colombini 14
Concerto grosso 27
Contarini 10
Conti 24
Cordans 16
Corfini 14

Corelli 79, 86, 97, 106 f.
Corselli 50
Cosimi 43
Costa 43
Couperin 80, 90, 96.

Dactalus da Padova 13
Denzi 44
D'Ettore 14
Döbbert 23, 33 ff.
Dolfin 11 f.
Dreiteilige Form, verkappte 34, 95, 97
Durante 89
Durchführungsfermate 93, 98

Eickstedt 44, 78
Einteilige Form 92, 97
Eiselt 15
Eisenhut 39
Elisabeth Christine 36, 62 f.
Epilog 87, 92, 98, 105
Episcopi 11
Erizzo 12
Erkert 38
Ernst August, Herzog von Weimar 25, 29

Falckenhagen 23, 29 ff.
Fanzago 13
Farinelli 14, 50
Faveretto 14
Feo 69
Ferdinand Albrecht, Herzog von Braunschweig 42
Ferrandini 13 f.
Fontana 14
Fracassini 15
Frankfurt 17
Freddi 13
Friederike Louise, Markgräfin von Ansbach 37
Friedrich d. Gr. 2 f., 20, 23, 25 f., 35, 39, 41, 46, 74, 87
Friedrich III., Markgraf von Bayreuth 21, 33, 37 ff.
Friedrich, Erbprinz von Gotha 44, 78
Friedrich Wilhelm I. von Preußen 40
Furiosa 22, 38, 39, 41

Galanter Stil 34, 102
Galeazzi 16
Galletti 48
Gallo 43
Galuppi 5 f., 16, 100, 170
Garben 173
Gaspari 39
Geminiani 5
Giardini 43
Gigue 80 f., 93
Giusti 17
Gleichnisarie 69 f.
Gobbis 43
Gotha 47 f.
Gotter 46 f.
Gottsched 66
Graf 29, 32
Gratiosus da Padova 14
Graun, Karl Heinr. 23 f., 74 f., 86, 101, 108
Graun, Joh. Gottl. 25
Guaetta 16
Günther 25
Gumpeltzhaimer 18

Händel 30, 47, 100
Haffner 51
Hasse, Joh. Ad. 30, 40, 43, 68, 71, 75
Hasse, Faustina 46
Haßler 18
Haydn 98, 105
Heinrich XI., Graf von Reuß 25
Hiller 47
Hofhaimer 45
Holzbogen 15
Horaz-Odenvertonung 44 ff.
Hummel 74
Hunt 15

Johannes de Sacrobosco 13
Jommelli 3, 16, 73
Junker 5, 51

Kadenz 107
Kammel 15
Karl Friedrich, Markgraf von Baden-Durlach 48
Karl Wilh. Friedr., Markgraf von Ansbach 37 f.
Karolina Louisa, Markgräfin von Baden-Durlach 48
Kavatine 75
Kehl 100
Kirchenmusik 85
Kirchensonate 91
Klaviersuite 33
Kleinknecht, Joh. Wolfg. 23, 35
Kleinknecht Jak. Friedr. 35
Kocksbad 17
Koloratur 69 f., 75, 77
Komplimentierschluß 33, 103
Konzert 91, 102, 106
Kräuter 19
Kropfgans 30
Kusser 19

La Chevardière 79
Lange 46
Lauro 14
Lautenmusik 30 f., 91
Lebrun 5
Le Clerc 78 f.
Legnane 14
Leo 65
Leuthard 24, 32 ff.
Liedform, dreiteilige 34
Liedform, zweiteilige 92, 95, 98
Lotter 82 f.
Lotti 16
Lulli 27

Madonis, Ant. 171 ff.
Madonis, Jean 171
Madrid 50
Majo 16, 71
Malatigni 14
Mangani 16
Mannheimer Idiotismen 84
Mannheimer Thema 104
Mannheimer Walze 88
Marchetto da Padova 13
Martini, Padre 5, 100
Martini, Regina 43
Maurigi 16
Metastasio 43, 55 f., 62 ff., 74
Miča 49
Minato 16
Mingotti 170
Mizler 46
Monteverdi, Claudio 13, 102, 104
Monteverdi, Francesco 13
Monti 13
Monticelli 16
Mosell 15
Mosto 13
Mozart, Leopold 20, 46
Mozart, W. A. 6, 83 f., 88, 103, 107
Müller, Carl Wilh. 47
Müller, Joh. Nik. 100
München 20, 172
Murkibaß 33, 73

Nanini 19
Nardini 100
Naumann 13, 15
Nebra 51

Oettingen-Wallerstein 175 f.
Olthoff 45
Ondeggiando 107
Opernsinfonie, neapolitanische 27, 80, 91, 108
Orchesterbehandlung 72 f., 76, 111
Orchestersuite, deutsche 27
Orgelmusik 83 f.
Orlandini 170
Orologio 14
Ouverture, französische 27, 88
Ozanam 13

Pace 14
Padua 10 f.
Paganelli, Friedr. Carl Louis 38

Paganelli, Giuseppe Antonio
Biographie: Padua 7
Venedig 16
Augsburg 17
Braunschweig 21, 36, 39, 42
Bayreuth 20
Venedig 43
Deutschland 44
Madrid 50
Werke: Il figliuol prodigo 10, 55 ff.
Narciso al fonte 11, 36, 55 f., 58 f., 67 ff., 69 ff., 103 f.
Apoteosi di Alcide 12, 55, 61
La caduta di Leone 16, 55, 61
Tigrane 16, 55, 61, 170
Dido 26, 39, 40, 42, 56, 64 f.
Artaserse 36, 43, 55 f., 61, 63
L' asilo d' Amore 36, 55, 62
Tirsi 36, 56, 62 f.
Farnace 39 f., 40, 42, 56, 63 f.
Engelberta 43, 56, 61
Barsina 43, 56, 61
La forza del sangue 43, 56, 61
Qu. Horatii Odae sex selectae 44, 46 f., 65 ff., 67 ff., 74 ff., 78
Einzelne Gesangsstücke 71 ff., 74 ff.
Klavierwerke 80 ff.
Solosonaten 91 ff., 105 f.
Duette 91, 94 ff., 106
Trios 91, 96 ff., 106 f.
Orchesterwerke 108 f.
Verschollene Werke 78 f.
Melodik 72, 88, 99 f., Rhythmik 101 ff., 105, Dynamik 105, 110, 112, Architektonik 105 ff. Verzierungswesen 107 f.
Paganelli, Johanna 21 ff., 40 f.
Paganelli, Giuseppe 2 ff.
Paganicesa 55
Pallavicini 45
Pampani 3
Paradisi 5, 6, 86
Passetto 13
Pasquini 30
Perez 16
Pergolesi 5, 77, 99 f.
Perla 14
Pescetti 6, 16
Peruzzi, Anna Maria 17
Peruzzi, Anton Maria 17, 19, 170 ff.
Peruzzi, Louisa 171
Peruzzi, Teresa 16, 170
Pfeiffer 23, 24 ff.
Philippine Charlotte, Herzogin von Braunschweig 21, 40
Pignorius 13
Platti 5
Poliziano 58
Pollarolo 170
Porpora 5, 64
Porta 170
Prag 17

Quantz 19, 35, 90 f., 101, 103 f.

Radino 14
Rameau 90
Rampini 13
Reali 170
Renaldi 14
Rezitativ 67 ff.
Rheinsberg 21
Rhodiginus 13
Rhythmus, lombardischer 35, 101 f., 105
Roberti 15
Rocchi 13
Rondo 31, 33, 96 f., 99, 104
Rossi, Giov. 43
Rossi, Romano 6
Rückführung 87 f., 93, 99
Rutini 6

Salonmusik 90 f., 96, 107
Salzburg 171
Sammartini 105
Saratelli 14
Sasso 14
Scaletta 13
Scalfi 43
Scardeone 13
Scarlatti, Al. 72, 101
Scarlatti, Dom. 50, 81, 85, 89
Scarlatti, Gius. 3
Schaffrath 97
Schmehling 75
Schobert 6, 82
Schürmann 62, 65
Schweitzelsperg 68
Seitensatz, kontrastierender 34, 88, 93, 97 f., 105, 110
Senaille 91
Senfl 45
Signorini 11
Silvani 44, 56, 61
Solokantate 65
Solosonate 104
Sonatenexposition, Zusammenhang mit Dakapoarie 71, 75 f.
Sonatenform, scarlattische 31, 34, 80 f., 92 f., 94 ff., 98 f., 108
Sonatenform, dreiteilige 93 f., 95 f., 98
Sorte 13
Spandau 5
Speroni 12
Sporck 17
Stamitz 89
Steffani 27
Stringarius 14
Sturm und Drang 5
Suite 82

Tanzsätze 80 ff., 85, 87, 89, 95 f., 98 f.
Tartini 12 ff., 28, 35, 100 ff., 108, 112
Tassi 11
Telemann 19, 72, 86
Terradellas 16
Thema, komplexatives 88, 99
Tini 11
Toccata 86
Tonmalerei 68 f., 75 f.
Traetta 16
Tritonius 44
Tuma 104

Valeri 13
Valmarana 12
Valotti 13
Variation 93, 96 f., 99
Vermier 43
Vermigli 14
Verzierungen 107
Vesi 13
Vinci 40, 69
Vitturi 17, 55
Vivaldi 16, 27, 101, 110, 112
Vogler 32
Vorhang 98

Wackerbart 45
Wagenseil 5, 48
Weiß 29
Weström 15
Wien 17
Wilhelmine Sophie, Markgräfin von Bayreuth 2 f., 20 ff., 33, 35 f., 38 ff.
Wright 47

Zaghini 22, 37 ff., 41
Zamponi 100 f.
Zane 43
Zangarini 11 f., 55 ff.
Zeno 56, 61
Zweiteilige Form, verkappte 97 f.

LEBENSLAUF

Am 5. Mai 1902 zu Salzburg als Sohn des Arztes *Dr. Rudolf Schenk* und seiner Gattin *Hermine,* geb. Endres, geboren, besuchte ich, *Erich Schenk,* evangelischer Konfession, durch vier Jahre die evangelische Volksschule in Salzburg und von 1912 ab das humanistische Gymnasium daselbst. Nach dessen Absolvierung bezog ich im Herbst 1920 die Ludwig-Maximilians-Universität zu München, um dem Studium der Musikwissenschaft zu obliegen. Zugleich setzte ich meine am Salzburger Konservatorium „Mozarteum" begonnenen praktischen Musik-, insbesondere pianistischen Studien (Prof. Ernst *Riemann)* an der Münchener Akademie der Tonkunst fort.

Fachwissenschaftliche Vorlesungen hörte ich bei Herrn Geheimrat Professor Dr. Adolf *Sandberger,* in dessen Seminar ich mir das Rüstzeug zu wissenschaftlicher Arbeit erwarb, und bei Herrn Privatdozent Dr. Gustav Friedrich *Schmidt.* Außerdem besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren Erich *Becher,* Aloys *Fischer,* Gottfried *Hartmann,* Max *Hauttmann,* Kurt *Huber,* Georg *Kerschensteiner,* Franz *Muncker,* Richard *Pauli,* Alexander *Pfänder,* Robert *Spindler,* Roman *Woerner* sowie die Seminarien der Herren Professoren *Fischer* und *Muncker.*

Allen diesen meinen verehrten Lehrern bin ich für die mir durch ihre Unterweisung zuteil gewordene ideelle Förderung zu aufrichtigem Dank verbunden.